

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



## TESIS DOCTORAL

El teatro documento mexicano en la actualidad:

influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas  
tiradas al sol

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera

Directores

Arno Gimber  
Hugo Octavio Salcedo Larios

Madrid  
Ed. electrónica 2019

© Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, 2018



Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera

El teatro documento mexicano en la actualidad:  
influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas  
de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al Sol

Director: Dr. D. Arno Gimber

Codirector: Dr. D. Hugo Octavio Salcedo Larios

Doctorado en Estudios Teatrales  
Instituto del Teatro de Madrid  
Facultad de Filología  
UCM

## **Agradecimientos**

A mi hijo Ulises por ser lo más importante en mi vida, mi esposa Lizeth por su amor, compañía, paciencia y complicidad. Mi madre por su apoyo incondicional y su inagotable amor. Mi padre por dotarme de herramientas y ser mi primer maestro. Mi hermana porque aunque no estamos juntos caminamos por la misma senda. Mis maestros: Arno Gimber, Hugo Salcedo, Cristina Bravo Rozas, Juan Pedro Enrile, Ana Contreras, Jorge Saura, Eduardo Vasco, Margarita Piñero, Daniel Sarasola, Vicente León, Ludwik Margules, Hilda Valencia, José Luis Barrios, Gonzalo Pozo, Ricardo Díaz, Rodolfo Obregón, Ileana Diéguez, Fernando Solana, Rubén Ortiz y Jorge Vargas, quienes me han compartido su experiencia alimentando mi curiosidad. Mis amigos de distintos lugares y etapas que siempre están conmigo. A todas aquellas personas que han contribuido a mi desarrollo. A los que ya han partido y los que están por llegar.

## ÍNDICE

PREFACIO	5
INTRODUCCIÓN: El teatro latinoamericano frente a la opresión	7
1. PRIMERA PARTE: La reappropriación de los postulados alemanes en el teatro documento mexicano	13
1.1. Del drama histórico de Georg Büchner al teatro documento de Vicente Leñero	24
1.2. El drama histórico en México	31
1.3. ¿Qué es el teatro documento?	35
1.4. Los postulados alemanes y su reappropriación en América	39
1.5. Elementos documentales en <i>Compañero</i> y <i>El Juicio</i> de Vicente Leñero	44
1.6. <i>Los traidores</i> de Vicente Leñero, o de la orfandad de la información en los medios de comunicación	49
2. SEGUNDA PARTE: El teatro documento como texto en México	52
2.1. Vicente Leñero como pionero del teatro documento	57
2.2. Relación del periodismo y el teatro documento	62
2.3. Dramaturgos mexicanos que hacen teatro documento (Desde Vicente Leñero hasta Hugo Salcedo)	68
2.4. La represión política y su respuesta a través de las obras de teatro documento mexicano	75
2.4.1. <i>El juicio</i> y <i>Martirio de Morelos</i> de Vicente Leñero	78
2.4.2. <i>Los ilegales</i> , <i>Homicidio calificado</i> , <i>La fiera del Ajusco</i> , <i>Tabasco negro</i> , <i>Por los caminos del sur</i> y <i>Los ejecutivos</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	89
2.4.3. <i>Nunca más abril</i> y <i>Crónica de un adiós</i> de Efraín Franco	126
2.4.4. <i>La Cicatriz</i> de Francisco Lidón Plaza	137
2.4.5. <i>Mujeres de arena</i> y <i>Nosotros somos los culpables</i> de Humberto Robles	144
2.4.6. <i>Música de Balas</i> de Hugo Salcedo	161

3. TERCERA PARTE: El teatro documento como puesta en escena	169
3.1. Espectáculos de teatro documento posdramático en México	171
3.2. Compañías y montajes de teatro documento posdramático en México	177
3.3. Teatro Línea de Sombra y sus propuestas de teatro documento posdramático	182
3.3.1. <i>Amarillo</i>	185
3.3.2. <i>El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio</i>	189
3.3.3. <i>Artículo 13</i>	192
3.3.4. <i>Baños Roma</i>	195
3.3.5. <i>Durango 66, objetos para actualizar un acontecimiento histórico</i>	198
3.3.6. <i>Sidra Pino, vestigios de una serie</i>	200
3.3.7. <i>Pequeños territorios en reconstrucción</i>	203
3.3.8. <i>El puro lugar</i>	208
3.4. Lagartijas Tiradas al Sol y algunas de sus propuestas de teatro documento posdramático	213
3.4.1. <i>El rumor del incendio</i>	215
3.4.2. <i>Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán / Proyecto PRI</i>	218
3.4.3. <i>Proyecto “La democracia en México 1965-2015”</i>	220
3.5. Compañías y directores contemporáneos y el enfoque documental	224
3.5.1. Teatro Ojo	225
3.5.2. La Comedia Humana	230
3.5.3. Colectivo Campo de Ruinas	234
3.5.4. Shaday Larios	237
3.5.5. Mariana Chávez	242
4. CONCLUSIONES	245
Fuentes y	250
Bibliografía Anexos	268
Resumen en español	280
Resumen en inglés	283

## PREFACIO

Intentar cuestionar lugares de libertad,  
intentar cuestionar la posibilidad de nuevos mundos.<sup>1</sup>  
Juan Pedro Enrile

Uno de los motores principales del presente trabajo está cimentado en la confianza que encuentro en el teatro documento como medio de denuncia para impulsar profundos cambios sociales. La carga política y la capacidad de concientizar son inherentes a esta forma específica de producir teatro, que lejos de representar la realidad, intenta presentarla, analizarla, comprenderla, criticarla y transformarla:

No produce ficción (tal como el teatro ha hecho y hace) sino que produce un modo de vérselas con la realidad desde la realidad misma. Transforma la violencia sistemática que genera marginalidad y la disposición destructiva son arrancadas del cuerpo para transformarse en práctica política. (de Vicente, 2013: 360)

Las actuales condiciones de vida en México para un importante porcentaje de la población son profundamente hirientes e indignas. Las acciones impuestas por las altas cúpulas políticas son cada vez más procaces y perjudiciales, y sin embargo la maquinaria no se detiene, dirigiéndose paulatinamente a un despeñadero.

Gobernado por una clase oligárquica que accede a los altos puestos sólo para continuar acrecentando su poder y capital, e inducido (de manera forzada y agresiva) al olvido a través de unos medios de comunicación que se encargan de comunicar únicamente aquello que sirve para mantener el *statu quo*, México es un país donde un medio alternativo y de gran utilidad para impulsar resistencia es justamente la forma de hacer teatro mencionada. Por tal motivo, intentando cuestionar la posibilidad de nuevos mundos, la presente investigación pretende analizar y exponer diversas propuestas que se han generado, teniendo como eje principal la conquista de lugares de libertad en lucha frontal contra la injusticia y el abuso.

Se revisarán propuestas de teatro documento tanto literarias como escénicas, tomando como punto de partida los últimos años de la década de los 60. Es en el 68 cuando surge el texto pionero *Pueblo rechazado* de Vicente Leñero, obra que a su vez sirvió como punto de partida

---

<sup>1</sup> Conferencia “El Teatro documento y los dispositivos relacionales” presentada durante el curso “Literatura y crisis: El teatro documento”, en el Escorial, 2015.

para una tradición que, si bien es joven, cuenta con diversos creadores (que suelen integrar dentro de sus propias poéticas tanto a Piscator como a Brecht y a Peter Weiss), de entre quienes podemos destacar a Víctor Hugo Rascón Banda (alumno de Leñero), Rodolfo Usigli, Juan Tovar, Emilio Carballido, Felipe Galván, Adam Guevara, Francisco Ligón Plaza, Efraín Franco, Estela Leñero, José J. Vázquez, Sabina Berman, Hugo Salcedo, Jesús González Dávila, Ulises Vargas, Ann Kaneko, Daimari Moreno, Pilar Campesino, José Manuel Galván, Gerardo Velásquez, Flavio González Mello, Wilebaldo López, Javier Bustillos Zamorano, Antonio Zúñiga, Alan Aguilar, Norma Barroso, Elena Poniatowska, así como a los grupos CLETA, Mascarones, Tenaz, Taltecan, Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Línea de Sombra y Teatro Ojo, sólo por mencionar algunos.

Es importante resaltar que esta manera de producir teatro emana de un contexto específico, que refiere no sólo a México sino a todo el continente americano (especialmente las zonas del centro y sur), cuyas características deben ser tomadas en cuenta para poder ser analizado a profundidad.

## INTRODUCCIÓN: El teatro latinoamericano frente a la opresión

Este continente tiene que alcanzar  
su independencia y algún día  
América tendrá una voz de  
continente, una voz de pueblo  
unido, una voz que sea respetada  
y oída porque será la voz de  
pueblos dueños de su propio  
destino.<sup>2</sup>  
Salvador Allende

La opresión en América Latina ha sido desde siempre una constante. El territorio que va desde Tierra de Fuego hasta la frontera entre México y Estados Unidos de América, ha sido testigo del derramamiento de sangre de millones de personas que, motivadas por un afán de independencia, han luchado y se han encontrado con la muerte. Fueron múltiples los procesos de emancipación frente a un yugo atroz y son muchos los conflictos que aún generan violencia: los procesos de Independencia frente a la Colonia, las revoluciones, los golpes de Estado, las guerrillas, las masacres, las desapariciones, la imposición de fronteras infranqueables, las guerras entre los Estados y el narcotráfico, los desplazados de sus tierras por las multinacionales, y en general, todos los abusos de poder, han teñido de sangre a las tierras latinoamericanas. Nuestra historia ha sido un relato manchado por la imposición a toda costa, y se ha visto enfrentada a resistencias que pocas veces han rendido frutos. El individualismo y la necesidad de anular al otro ha sido la constante de nuestro devenir histórico. Desde los conquistadores como Cortés y Pizarro, hasta muchos de los presidentes contemporáneos, abundan los personajes que se han encargado de sumergir a las clases menos favorecidas del continente en un eterno reino de la imposibilidad y el sinsentido.

En este reinado del terror, el hombre se distingue por ser el principal enemigo del hombre:

El hombre no ha aprendido a ayudar, menos a amar, al hombre, como lo demuestran los millones de seres que cada año mueren por hambre y enfermedad. Si no ha aprendido esto, que es fundamento de la convivencia, no digamos de la democracia, ¿qué aprendió del sufrimiento de la Segunda Guerra Mundial? (Scherer, 2015: 49)

El novelista cubano Alejo Carpentier arguye que una revisión y análisis consciente de la historia puede ayudarnos a dar un sentido a nuestros destinos:

---

<sup>2</sup> Extracto de la entrevista de Régis Debray a Salvador Allende Gossens, en 1971.



La historia de nuestra América debe ser estudiada como una gran unidad, como la de un conjunto de células inseparables unas de otras, para acabar de entender realmente lo que somos y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestros destinos.<sup>3</sup>

Y es justamente la propuesta que hace Carpentier sobre la conciencia histórica y el develamiento real de las cosas, la que es defendida implícitamente por el teatro documento, que intenta servir como punto de partida para generar un juicio crítico y un accionar para provocar transformaciones concretas que ayuden a escapar de la barbarie. En este sentido, el teatro y las artes en general, se presentan como un camino de resistencia que lucha por impedir que sigan corriendo ríos de sangre en un continente que exige condiciones favorables y equitativas.

Resultaría muy interesante realizar una revisión pormenorizada de los sucesos desafortunados acaecidos en Latinoamérica a partir de las conquistas de los pueblos prehispánicos. Sin embargo, para los fines del presente trabajo profundizaremos solamente en el periodo que va de 1968 (año en el que surge el teatro documento en México, como ya hemos dicho, de la mano del dramaturgo Vicente Leñero) hasta la segunda década del siglo XXI (época en la que se realiza la presente investigación), con el fin de analizar los sucesos y conocer propuestas de teatro documento enfrentadas a la realidad histórica, siempre con la firme intención de transformarla.

En los países latinoamericanos han desfilado compañías y grupos de teatro, tales como: Grupo Barricada, La Candelaria de Colombia, el Teatro Experimental de Cali, el Teatro Popular de Bogotá, el Libre Teatro de Córdova, Cuatro Tablas de Perú, El Ictus y el Grupo Aleph de Chile, el Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico, Teatro Nuestra América, Teatro de Participación Popular, El Escambay, Ollantay, el Teatro la Yaya, el Conjunto dramático de Oriente, Mascarones, el grupo Yuyachkani, Rajatabla, Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Línea de Sombra y Teatro Ojo (sólo por mencionar algunos), caracterizados por realizar un teatro comunitario, de la memoria, político, de creación colectiva y documental. Un arte que ha servido –entre otras cosas– para dar un valor a aquello que al poder le importa mantener en el terreno de “lo silenciado”.

---

<sup>3</sup> Frase de Jorge Abelardo Ramos que aparece en el documental *Historia de la Nación Latinoamericana*, realizado a partir de una idea de Jorge Coscia.

El historiador argentino Jorge Abelardo Ramos, comenta en *Historia de la Nación Latinoamericana*:

América Latina no se encuentra dividida porque es subdesarrollada, sino que es subdesarrollada porque se encuentra dividida (Ramos, 1968: 15)

Dicha división y subdesarrollo han sido las causas que provocaron el surgimiento de un teatro con una profunda carga de denuncia. En este sentido, es importante matizar que el ideario de integración de los pueblos latinoamericanos ha sido una constante, en la que se da por hecho que no hay posibilidades de desarrollo autónomo, independencia y organización de estos pueblos, si no hay a la vez un proceso de integración entre ellos.

Durante los siglos XX y XXI se consolidaron diversos movimientos populares que, al mismo tiempo que reivindicaban a los trabajadores, mineros, obreros, campesinos, estudiantes o a los sectores populares, reivindicaban también la vocación integradora y la existencia de una nación latinoamericana. Entre estos movimientos podemos destacar: las huelgas generales impulsadas por los inmigrantes anarquistas en Perú, Brasil, Argentina y México (todas ellas con una profunda influencia de la Revolución Rusa), la Revolución Sandinista, la Revolución Mexicana, el movimiento del APRA iniciado en el Perú, el Peronismo, el Varguismo en Brasil, la Reforma Universitaria de 1918 en Córdoba (Argentina), la Revolución Boliviana, la Revolución Guatemalteca, el movimiento de los Sin Tierra en Brasil, los movimientos de reivindicación étnica, los movimientos guerrilleros y los movimientos estudiantiles, entre otros.

La represión política ha provocado una respuesta social, reflejada en movimientos de protesta y en contestaciones artísticas, que en ocasiones se traducen también en propuestas literario-dramáticas o escénicas. Pueden señalarse múltiples textos dramáticos y espectáculos que han denunciado los abusos de poder inducidos desde las altas esferas.<sup>4</sup> Podríamos enfatizar el hecho de que cada movimiento teatral, es una respuesta a las crisis: si la crisis es aguda, el teatro será tanto más radical en sus posiciones.

Presentar a la izquierda americana como ejemplo de potencia imaginativa al servicio del teatro, íntimamente relacionado con la política y con una nueva manera de entender su participación en ella,

---

<sup>4</sup> Los trabajos *Teatro latinoamericano de los setenta: autoritarismo, cuestionamiento y cambio* de Osvaldo Pellettieri, y *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?* (coordinado por José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali), resultan de gran utilidad para profundizar en el tema.

fue la constante de los años sesenta. A ello contribuyó la amplitud de tal rechazo adoptando las formas más sorprendentes y contradictorias, tanto violentas como pacíficas, cómicas y místicas; sin embargo, todas ellas engarzadas en el esqueleto común de un radicalismo vitalista que se hacía presencia viva desbordando los estrechos límites de un escenario para extenderse por las calles indiferentes, al igual que la propia peste de Artaud, en permanente contestación a la sociedad y la cultura dominante. Estéticas e ideologías que significan la penetración del arte en la vida, disminuyendo la distancia entre la realidad teatral y la realidad social. (Chaikin, 1974: 79)

Todas estas compañías presentan como características comunes y destacables los siguientes puntos:

- Las historias que exponen no dan lugar a la tragedia individual, sino a la colectiva, reflejando un mundo desajustado por razones históricas, políticas, religiosas y económicas.
- Lo testimonial e histórico generalmente adquieren preponderancia.
- Se presentan como espectáculos inscritos en la estética de la participación, más que en la de la observación.
- Se apoya un diálogo directo con el entorno social y político que trascienda al terreno de una transformación social y justa.
- Son creaciones marcadas por métodos de investigación y análisis que ayudan a conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de los pueblos y las problemáticas de una comunidad, zona o sector social específicos.

A continuación, expongo algunos montajes latinoamericanos de teatro de denuncia dignos de mencionarse, debido a que históricamente son considerados como los primeros trabajos que buscan integrar elementos de una estética documental en territorio latinoamericano. Dichos montajes han realizado importantes aportaciones a la estética del teatro discursivo, tanto por los temas planteados como por sus soluciones y propuestas escénicas:

*Huellas de un rebelde*, presentado en 1970 por el director colombiano Fernando González Cajiao, es una obra sobre el sacerdote guerrillero Camilo Torres, muerto en acción el 15 de febrero de 1966. *El Sol bajo las patas de los caballos*, texto del dramaturgo ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, publicado en 1970, critica la violencia y la deshumanización que implican las conquistas. *Puño de cobre*, montaje del grupo peruano Yuyachkani, fundado en 1971, expone las consecuencias de la trágica huelga de Cerro Pasco. *Oye*, montaje del grupo peruano Cuatrotablas estrenado en 1972, critica el coloniaje latinoamericano. *Lisistrata* González de Sergio Arrau, estrenado en 1972, y *Una casa en Lota Alto* de Víctor Torres,

publicada en 1973, retratan el periodo político e histórico de la Unidad Popular en Chile. *Puerto White, 1907, historia de una pueblada*, montaje realizado por el grupo de teatro argentino Alianza presentado en 1973, recrea la huelga portuaria de 1907. *Mear contra el viento*, escrita para la televisión sueca por los dramaturgos chilenos Jorge Díaz y Francisco Uriz, presenta el escándalo de los documentos secretos de la ITT, publicado en 1974. *I took Panama*, montaje de la compañía Teatro Popular de Bogotá estrenado en 1974 bajo la dirección de Jorge Ali Triana, es una obra basada en los hechos históricos que condujeron a la Independencia de la República de Panamá en 1903, y su nueva dependencia mediante la firma del tratado del Canal en 1904. *Relevo 1923*, del dramaturgo argentino Jorge Goldenberg, publicada en 1975, expone una huelga que se llevó a cabo por peones rurales entre los años 1920 y 1922 y fue salvajemente reprimida. *La Juambimbada* del grupo venezolano Rajatabla, estrenada en 1976, investiga la vida del hombre venezolano en tres momentos históricos importantes: la dictadura de Juan Vicente Gómez, la democracia y la etapa del petróleo. *Girón, historia verdadera de la brigada 2506*, del director cubano Raúl Macías, se publica en 1976 y trata sobre una expedición a Playa Girón el 17 de abril de 1961.

Este listado busca servir como referencia de apenas unas cuantas obras pertenecientes al teatro documento en Latinoamérica, sin que nos sea posible aquí profundizar en cada una de ellas. No obstante, es importante destacar la cercanía temporal que estos montajes tienen con la obra *La Indagación* de Peter Weiss, estrenada y publicada en 1965, y considerada como una de las primeras obras que se sirve para su factura de material documental (reportajes, declaraciones oficiales, entrevistas, cuadros estadísticos, balances de empresas, cartas, actas, expedientes, etcétera), y que a su vez tiene como principal intención la de informar al espectador sobre aquello que los grupos de poder prefieren mantener en el terreno de lo silenciado. Por su parte, el dramaturgo mexicano Vicente Leñero estrenó *Pueblo rechazado* en 1968, basándose en el caso del Padre Lemercier. La obra inauguró el género en México, país que comparte con el pueblo alemán una historia manchada de sangre, tragedia e injusticias.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Aunque, como ya quedó claro, toda Latinoamérica comparte también una historia manchada de sangre (y por tanto ha visto nacer una gran variedad de propuestas de teatro documento), a partir de ahora nos centraremos en el caso de México.

*Pueblo rechazado* se escribió a raíz de un fotorreportaje sobre un abad separado de la Iglesia. *Compañero* se basa en los noticiarios sobre la muerte del Che Guevara. *El juicio* adapta el expediente taquigráfico del proceso del asesino del presidente Obregón. *Los hijos de Sánchez* se vale, últimamente, de las cintas magnetofónicas de Oscar Lewis. (Schanzer, 1983: 1)

El propio Leñero acepta abiertamente la influencia de Weiss en sus obras. Influencia que en México representa un parteaguas, ya que algunos procesos de escritura de diversos textos dramáticos estarán contruidos a partir de la utilización del documento:

Para *El juicio*, sobre León Toral, me basé en el juicio recogido taquigráficamente –compilado en dos tomos que conseguí con mucho trabajo– que le hicieron a él y a la madre Conchita. De este modo encontré una forma de hacer teatro documental. *Martirio de Morelos*, por ejemplo, era puro periodismo. Este teatro lo hacían los alemanes en ese entonces, había una corriente que Peter Weiss cultivaba y de la que me influí. Ese fue mi camino en el teatro.<sup>6</sup>

La relación de Leñero con el periodismo fue determinante en la configuración de sus textos; y me atrevo a hacer una analogía con el proceso creativo de Weiss, porque el dramaturgo alemán contaba con artículos extraídos de periódicos sobre el proceso de Auschwitz en Frankfurt (mismos que le fueron de utilidad en la concepción de su texto *La Indagación*). La fotografía de la Revista *Life* del 28 de diciembre de 1968, en la que aparece el dramaturgo alemán junto a un archivador repleto de recortes de prensa, es una imagen que nos ayuda a comprender la labor de ambos escritores, que componían tomando a la “realidad” como punto de partida. El periodista Carles Guerra comenta en un reportaje: “Weiss creó un monumento literario edificado sobre un mar de documentación y pensamiento”.<sup>7</sup>

Considero que esta apreciación es válida y extensiva para explicar el trabajo de los primeros creadores del teatro documento, ya que como se expondrá a lo largo de la presente investigación, los modelos creativos han presentado múltiples variables:

Por lo demás, he visto a menudo que precisamente lo imparcial, lo menos afincado en la teoría, puede aportar una comprensión por lo nuevo, si ha mantenido despierta la conciencia dialéctica de que la existencia está sometida a transformaciones constantes. (Weiss, 1976: 33)

---

<sup>6</sup> “Entrevista a Vicente Leñero”. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/mexico/entrevista-vicente-lenero>> (fecha de consulta: 12 de mayo de 2016).

<sup>7</sup> “La última novela épica”. Disponible en <<http://www.lavanguardia.com/libros/20110216/54113935682/la-ultima-novela-epica.html>> (fecha de consulta: 18 de mayo de 2016).

## **1. PRIMERA PARTE: La reapropiación de los postulados alemanes en el teatro-documento mexicano**

El presente capítulo tiene la intención de exponer las formas en las que se experimenta actualmente el teatro documento en México, tanto desde la teoría como desde la creación. Es oportuno hacer una revisión de los distintos trabajos de investigación teórica que previamente han tratado el tema, con la intención de conocer sus enfoques y alcances para poder plantear un punto de vista complementario.

En la cartelera actual, así como en la academia y los espacios destinados a la reflexión, se vive un especial interés por el teatro documental mexicano. Evidentemente, uno de los motores que detona esta disposición hacia el teatro discursivo está afianzado en la confianza que se le tiene como posible medio de transformación social. Basta revisar la programación de festivales, o bien las diversas ofertas de los teatros, para detectar que cada vez más creadores escénicos se pueden ver reflejados y estimulados por esta particular manera de estructurar, pensar y ofrecer el hecho escénico. Trabajos como los de Jorge Vargas, Héctor Bourges, Luisa Pardo, Gabino Rodríguez, Francisco Barreiro y Shaday Larios, por ejemplo, han trascendido los límites nacionales para presentarse en países que saben valorarlos con gran entusiasmo. Lo que de alguna manera demuestra que la práctica escénica en el país se nutre (con gran interés) del documento como uno de sus principales detonantes.

El criterio para hacer la selección de dramaturgos que aborda la presente investigación, sigue la línea cronológica que inicia con Vicente Leñero (considerado por muchos teóricos como el iniciador del movimiento, no sólo en México, sino en toda Latinoamérica), pasa por Víctor Hugo Rascón Banda (a su vez, alumno de Leñero) y termina con Hugo Salcedo, autor de *Música de Balas*, (texto fundamental en la literatura dramática mexicana, que se articula a partir de una exhaustiva investigación en torno al aumento de muertes a raíz de la implementación del Operativo Conjunto Michoacán, impulsado por el ex presidente de México Felipe Calderón Hinojosa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Más en específico, para esta selección particular de dramaturgos sigo el criterio establecido en el artículo del Dr. Hugo Salcedo que lleva por título “El teatro documento en México”, publicado en Madrid por la revista *Acotaciones*.

Entre Rascón Banda y Salcedo, se revisará a los dramaturgos Francisco Ledón Plaza, Efraín Franco y Humberto Robles, quienes resultan también fundamentales para la presente investigación, debido a que sus temas complementan los trabajos de los pioneros que previamente se abordarán (Leñero y Banda) y los del continuador de la tradición (Hugo Salcedo).

Por su parte, los creadores escénicos que forman parte de la presente investigación han sido integrados tomando como criterio el tipo de temas abordados en sus obras –en buena medida relacionadas con la situación sociopolítica mexicana–, así como su trayectoria y reconocimiento tanto dentro como fuera de México. Se trata en todos los casos de propuestas que han tenido una recepción constante, cuyos procesos de creación –como veremos– han ido modificándose con el paso del tiempo.

Es importante comentar que el paradigma discursivo (al que pertenecen el teatro documento y el biodrama) es un tipo de teatro que no goza en nuestro país de una aceptación masiva, y en muchas ocasiones sus canales de distribución se ven reducidos a festivales o eventos de corte académico. Difícilmente sucede que una obra de teatro documento logre tener una temporada con muchas representaciones, lo cual resulta comprensible tomando en cuenta que las temáticas abordadas no siempre son del gusto de un público no especializado, que muchas veces prefiere ir al teatro a “pasar el tiempo” en lugar de ser confrontado con su realidad. Esta singular característica provoca que aunque sean muchos los grupos que se interesan por esta vía creativa, son pocos los que logran un reconocimiento nacional e internacional.

Existen diversas investigaciones en torno al teatro documento en México, y cada una de ellas analiza su campo de estudio desde diferentes enfoques. A continuación, integro aquellas que considero más significativas en la medida en que sirven para estructurar, complementar y delimitar el presente trabajo. La lista de investigaciones sigue un orden cronológico de publicación o realización:

- El artículo “La realidad latinoamericana y el drama documental” de Pedro Bravo, publicado en el año 1979.
- El libro *Teatro Documental* de Vicente Leñero, publicado en el año 1985.
- La ponencia “El teatro documento de Reinaldo Arenas”, escrito por la investigadora Alba Esther Sánchez-Grey y presentada en el año 2010.

- La tesis “El teatro documental: Una a/puesta en escena” de Paulina Sabugal Paz, publicada en el año 2014.
- El artículo “El teatro documento en México” de Hugo Salcedo, publicado en la *Revista Acotaciones* no. 37, en 2016.

En el libro *El teatro documental*, Vicente Leñero hace una reflexión en torno a la reappropriación de los elementos heredados de la tradición alemana en sus propios textos considerados como documentales. Dicha investigación resulta una referencia ineludible para los fines de la presente investigación, debido a que ayuda a confirmar uno de los principales ejes vertebrales de la presente pesquisa: la de atribuir a Leñero el lugar pionero de textos documentales en Latinoamérica. En dicho libro, aparecen cuatro de las obras documentales del autor: *Los traidores* (1978), *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970) y *El Juicio* (1971), así como dos artículos: “El drama histórico y documental de Vicente Leñero” de Judith E. Bisset, y “¿Por qué un teatro documental?”, escrito por el propio dramaturgo; así como una entrevista a este último realizada por Kirsten F. Nigro.

En relación a dicha entrevista, interesa la respuesta de Leñero a la cuestión de la diferencia entre teatro documental y teatro histórico:

La diferencia que yo podría establecer es la de la intención. El drama histórico normalmente no se preocupa por el presente y es más como un escape hacia el pasado. Y el drama documental, un poco como lo entendían Peter Weiss y Piscator, es tomar el pasado pero para reflejar nuestro presente. Claro, en un continente como Latinoamérica, donde todo está por escribirse, todo es documental, todo nos está hablando sobre nuestro presente. Yo creo que esclarecer las historias de la Revolución Mexicana es el presente, porque están ocultas porque no se han discutido suficientemente. El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental. (Leñero, 1985: 20)

Esta respuesta me parece fundamental para entender las causas por las cuales Leñero trabaja constantemente con eventos históricos alejados temporalmente de la “realidad” de los espectadores; ya que como bien lo señala, el hecho de hacer un balance de momentos históricos del pasado en un país como México (en donde la desmemoria histórica es un gesto muy común) se vuelve un ejercicio fundamental y totalmente presente. Dicha opinión en torno a las temáticas que aborda en su propio teatro, se ve de alguna manera confirmada por las aseveraciones que la investigadora Bisset propone en su artículo.



En “El drama histórico y documental de Vicente Leñero”, Bisset señala la delgada línea que vuelve difícil clasificar al teatro de este dramaturgo, pues si bien ha sido catalogado justamente como teatro documento, ella muestra a la vez la cercanía de Leñero con el drama histórico. Esto es así, porque el autor suele remitirse a algún suceso histórico sin respetar su fidelidad, tomándolo simplemente como un tema para abordar cuestiones que se consideran fundamentales:

Sus obras documentales son una reflexión personal que comparte con el público en una discusión abierta. Leñero no da respuestas. El espectador se enfrenta ante las preocupaciones (del autor), sus preguntas y sus interpretaciones subjetivas de la historia o de personajes históricos (...) Según Leñero, el elemento significativo de cualquier hecho histórico, es que sugiere, y particularmente que le sugiere al escritor. Él afirma que no se trata de un problema de fidelidad histórica: No se trata de conservar esos acontecimientos, sino lo que sugieren; lo que provoca la actuación de esos personajes; lo que sugiere la actuación del Che Guevara o lo que pueda representar en un contexto más amplio (...) Pero al reflexionar así sobre ellos, ellos pierden su propia realidad (...) para uno ya no son personajes de una crónica periodística convertida en crónica teatral (...) sino que son elementos que sirven de base para la creación de personajes. Como lo ve Leñero, no hay una diferencia esencial entre el teatro histórico y el documental. El teatro histórico como el de Magaña o Sartre es efectivo cuando su finalidad es extraer del hecho histórico significados más universales, con respecto al hecho histórico (...), más intemporales. La historia no sirve como un modelo o lección para el presente, sino como otro camino que le permite reflejar al hombre su propia realidad. El escritor transforma la historia, inmediata, en un momento teatral, porque la crisis que representa coincide con sus puntos de vista personales. (Bisset, 1985:7)

Este artículo nos permite identificar que las posibilidades para generar un texto de teatro documento son múltiples y dependen en gran medida de la visión y los intereses particulares de cada dramaturgo. En este sentido, podemos detectar diferencias en la manera de trabajar con los documentos entre Weiss y Leñero, pues el primero asume su trabajo respetando la fidelidad histórica y el segundo desde una actitud menos rigurosa, en donde los sucesos históricos pueden servir apenas como pretexto para que el dramaturgo articule su obra:

Cada una de las obras examinadas representa la subjetividad de Vicente Leñero, una versión alternativa de los sucesos históricos y sus protagonistas. (Bisset, 1985:7)

La investigadora se detiene en revisar las estrategias que Leñero utiliza para trabajar con la historia e integrar los documentos en sus obras –*Pueblo rechazado* (1968), *El Juicio* (1971) y *Martirio de Morelos* (1981)–, haciendo hincapié en la constante intencionalidad que Leñero muestra al ofrecer versiones alternativas de la historia a través de sus textos:

Vicente Leñero ha construido, cuidadosamente, mundos dramáticos para ofrecer al público o al lector una alternativa a los hechos del mundo real. El público está invitado a reflexionar sobre las implicaciones de cada suceso o de las acciones de una figura particular representada sobre el escenario. Guiado por la efectividad de las estructuras y técnicas dramáticas de las obras, concebidas por el autor, el público vislumbra aspectos significativos de mundos posibles y tiene la oportunidad de participar en la revaloración de los hechos históricos, por quienes interpretan el mundo real de una forma radicalmente distinta a aquellos que lo aceptan sin cuestionarse. (Bisset, 1985:14)

Además de la edición de *Teatro documental* de Leñero, me parece importante mencionar la tesis titulada “El teatro documental: Una A/puesta en escena”, escrita por la comunicóloga Paulina Sabugal Paz, para obtener el título de Maestría en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Su objetivo planteado es:

(...) mostrar la utilidad de elementos del documental en el teatro, para generar la construcción de un discurso comunicativo y estético que sirva como sustento argumentativo, para llevar a cabo una puesta en escena. (Sabugal, 2014: 2)

En este sentido, Sabugal toma como referente para sustentar y justificar su investigación el montaje *El rumor del incendio*, de la compañía Lagartijas Tiradas al Sol. Tras hacer un análisis centrado en la recepción del teatro documental, integra postulados teóricos provenientes de la filosofía, la comunicación y la sociología, así como de las investigaciones del teórico José Antonio Sánchez (investigador esencial para profundizar en las prácticas de lo real). El resultado es un texto que se ocupa de analizar los elementos que componen la construcción del teatro discursivo y la recepción de los mismos en la escena contemporánea. Sin lugar a dudas, este trabajo es muy valioso en tanto que analiza, desde un enfoque filosófico, el tema en cuestión.

En el artículo “El teatro documento de Reinaldo Arenas”,<sup>9</sup> la investigadora Alba Esther Sánchez-Grey realiza a modo de introducción una breve revisión de los elementos propuestos tanto por Brecht como Piscator, que a su vez sirven como detonadores para la articulación lanzada luego por Weiss. La autora, tras enlistar las categorías más sobresalientes del teatro documento, dedica el grueso de su estudio a la obra *Persecución* de Reinaldo Arenas, haciendo énfasis en la temática de la obra:

En *Persecución* Reinaldo Arenas hace uso del teatro documento para denunciar ante el mundo el sistema represivo en que vive su patria. (Sánchez-Grey, 2010: 2)

Se ocupa asimismo del carácter poético del texto:

---

<sup>9</sup> Ponencia leída en el XXIX Congreso Anual del Círculo de Cultura Panamericano, copatrocinado por Bergen Community College of New Jersey. Sesión de Clausura en memoria de Reinaldo Arenas, el 10 de noviembre de 1991. Publicada en *Círculo: Revista de Cultura*, Vol. XXI, 1992, 67-76).

Reinaldo Arenas era, por naturaleza, un poeta y no tuvo que sacrificar, como Piscator y sus seguidores, el concepto de lo artístico en beneficio de la proclama revolucionaria; sino que la poesía trasciende lo político a través de los símbolos, lo plástico o la expresión verbal. (Sánchez-Grey, 2010: 2)

Sánchez-Grey enfoca su atención en analizar los elementos simbólicos que aparecen a lo largo de la obra, así como el material documental utilizado para articular el texto dramático y los diversos referentes a los que constantemente se aluden a lo largo de la propuesta dramática. Indudablemente, el estudio que realiza la investigadora es un análisis de texto de corte tradicional que ahonda en los elementos básicos (espacio, personajes, funciones del coro, acciones, diálogos, acotaciones e influencias que al dramaturgo le han servido para producir su texto). Invariablemente, todos estos elementos ayudan al lector a realizar un análisis profundo y pormenorizado del texto de Arenas.

El artículo de Hugo Salcedo publicado en la revista *Acotaciones* no. 37, titulado “El teatro documental en México”, es una gran aportación. Analiza algunas propuestas de teatro documento y se enfoca en la pertinencia de los temas tratados, a través de su relación con la política, la economía y la situación cultural actual. Aborda también las distintas estrategias dramatúrgicas derivadas de la incorporación del documento y la manera en las que estos textos son luego trasladados a la escena. Salcedo hace su análisis refiriéndose irremediabilmente a los textos seminales de teatro documental latinoamericano: *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El Juicio* (1971) y *Martirio de Morelos* (1981); para continuar su recorrido revisando la obra *Los ilegales* (1979), *La fiera del Ajusco* (1983), *Homicidio calificado* (1994), *Por los caminos del sur* (1996), *La mujer que cayó del cielo* (2000) y *Los ejecutivos* (2002) de Víctor Hugo Rascón Banda (deteniéndose en revisar la tipología de los documentos utilizados, así como las temáticas abordadas por el dramaturgo chihuahuense). Revisa igualmente otros textos, como *Aunque vengas en figura distinta*, *Victoriano Huerta* (1984) de Gerardo Velásquez, *La madrugada* (1979), *El destierro* (1982) y *Las adoraciones* (1983) de Juan Tovar. Estas últimas son obras que aunque toman en cuenta materiales documentales para su realización, no se ocupan de abordar temáticas que puedan ser tomadas en cuenta como contemporáneas:

*Aunque vengas en figura distinta*, *Victoriano Huerta*, acerca del traidor y asesino del presidente Francisco I. Madero, arriesgando con este hecho la soberanía nacional y precipitando al país a una guerra fratricida en pleno ambiente revolucionario que se desencantó en el episodio conocido como la Decena Trágica... *La madrugada* está inspirada en una versión de los hechos referentes a la Revolución

Mexicana... *El destierro*, donde recurrió a cartas y testimonios reales de sus protagonistas, reconstruyendo un pasaje de la historia cultural mexicana de principios del siglo XX... *Las adoraciones*, basada directamente en el proceso inquisitorial del Cacique de Texcoco, quien gobernó en 1539. (Salcedo, 2016: 106)

Los temas anteriormente tratados, de alguna manera han sido superados por la marcha de la historia, lo cual imposibilita que estos textos puedan ser asumidos como obras de teatro documental (desde la óptica de Peter Weiss). Las obras de teatro documento, por lo general buscan encontrar posibles soluciones a las problemáticas expuestas, y en casos en los que las temáticas abordadas están tan distanciadas cronológicamente, resulta complejo encontrar tales soluciones. Algo similar sucede con el montaje *Juicios de vivos y muertos* (que se analiza también en el artículo de Salcedo), presentado por la compañía Fénix Novohispano en 2015. Si bien es un trabajo que toma como punto de partida una situación que está basada en acontecimientos reales, éstos se alejan por mucho de nuestra época:

Como el que propuso en mayo de 2015 la compañía Fénix Novohispano, recreando autos de fe contra brujas y judíos, beatas, protestantes, criollos y bígamos, a partir de las prácticas punitivas que hacía el Tribunal de Santo Oficio (Salcedo, 2016: 106)

En contraste con dichos temas que resultan alejados de nuestra época, Salcedo aborda en su investigación otros trabajos cuyas temáticas están más cercanas a nuestro tiempo. La matanza del 2 de octubre, por ejemplo, no podía quedar fuera de los ejes de investigación del teatro documental, ni tampoco la violenta desaparición de 43 jóvenes normalistas en Ayotzinapan en el año 2014. En este sentido, el investigador propone un arco temporal que va del año 1968 al año en el que fueron desaparecidos los normalistas, invitándonos a reflexionar sobre los múltiples temas que el teatro documental ha tratado y podría tratar.

Entre 1968 y 2014, se tiende un arco temporal que denuncia las prácticas del gobierno y del Ejército Nacional abanderado por sus respectivos comandantes en jefe: Gustavo Díaz Ordaz para el caso de Tlatelolco y Enrique Peña Nieto, que llegó al poder en 2012; pasando por Carlos Salinas, contra quien el Ejército Zapatista de Liberación Nacional de Chiapas se levantó en armas; Ernesto Zedillo, en cuyo mandato ocurrió el caso de Aguas Blancas; o con Felipe Calderón Hinojosa, cuya declaración de guerra contra el narcotráfico sumió al país en una ola de violencia todavía imparables. (Salcedo, 2016: 108)

Temáticas como la matanza estudiantil en el México del 68 quedan plasmadas en textos como *Me enseñaste a querer* (1988) de Adam Guevara, donde a través de una combinación de elementos tomados de diversas tradiciones (Brecht, Pirandello y el teatro de creación colectiva) se nos propone una obra cuya finalidad es denunciar la masacre ocurrida durante el sexenio de Díaz Ordaz. El propio Guevara, incorporando estas mismas técnicas para la creación de sus montajes, elaboró después *Poquita fe* (1994), que busca evidenciar la

manipulación que sufrieron las acciones del EZLN, a través de un ejercicio de enmascaramiento de la realidad articulado por el Estado y los medios de comunicación.

El investigador Hugo Salcedo, al analizar las obras de Guevara, ofrece al lector información en torno a la utilización de los recursos documentales y pirandellianos que forman parte del montaje, presentándonos así un acercamiento a la particular manera de abordar la escena del pedagogo y director en cuestión:

La propuesta escénica incluye también una serie de recursos documentales, como por ejemplo el uso de comentarios televisivos reales que se contraponen con el planteamiento de los hechos para mostrar la falsedad de los discursos oficiales, la utilización de la voz auténtica del Presidente de la República que se escucha por los altavoces, la reproducción proyectada de las planas de los periódicos que anuncian las hazañas referidas o la práctica del teatro dentro del teatro mediante las escenas ejecutadas por títeres que ridiculizan a personajes reconocibles de la política nacional. (Salcedo, 2016: 110)

Salcedo también dedica parte de su investigación al proyecto creado a partir del texto del dramaturgo español Francisco Lidón Plaza, que lleva por nombre *Proyecto La Cicatriz*, el cual aborda el trágico acontecimiento acaecido en Guadalajara en 1992:

Donde a consecuencia de la acumulación de gases y petróleo en el sistema de alcantarillado público, explotaron calles enteras y viviendas el 22 de abril de 1992. (Salcedo, 2016: 110)

En este trabajo que se estrenó en 2015, se toma como tema vertebral para la creación del montaje una catástrofe ocurrida en 1992. Sin embargo, la estrategia de Plaza es tomar como punto de partida la catástrofe para enlazarla con las condiciones del espectador actual, impulsando una mirada crítica en la que el acto de revisar el pasado sirva para cuestionar el presente:

En este sentido es que la naturaleza del teatro documento va a preferir valerse del suceso apuntalado en el pasado, para desde esa perspectiva revisar condiciones de mayor aproximación con el tiempo del espectador actual, proporcionando una mirada crítica a su contexto. (Salcedo, 2016: 110).

Sobre el mismo suceso trágico, el dramaturgo Efraín Franco también realizó dos textos documentales que el propio Salcedo también revisa en su artículo. Dichos textos, publicados en el año 2000, son *Crónica de un adiós* y *Nunca más abril*. El primero expone a las víctimas de la tragedia, mientras que el segundo se centra en los antecedentes y consecuencias de las explosiones.

Finalmente y para concluir su investigación, Salcedo expone el trabajo de los colectivos Lagartijas Tiradas al Sol y Teatro Línea de Sombra, probablemente las agrupaciones que más

resonancia han tenido nacional e internacionalmente en los últimos años y cuyo interés por el teatro discursivo ha quedado patente en múltiples trabajos.

Además de los trabajos anteriormente señalados, es importante mencionar el artículo “La realidad latinoamericana y el drama documental” de Pedro Bravo Elizondo, donde el autor hace una revisión sobre las condiciones sociopolíticas que orillaron a la gestación de un teatro de denuncia en Latinoamérica –mismas que encontraron en las premisas aportadas por el teatro documental alemán, una serie de herramientas que activaron innovadores rumbos para la escena latinoamericana–. Elizondo subraya en su artículo la importancia del teatro bufo cubano, considerado como uno de los primeros ejemplos de teatro eminentemente latinoamericano que buscara hacer crítica de la realidad social del país:

En Cuba, el teatro bufo arraiga en los problemas nacionales, y la obra *Perro huevero aunque le quemem el hocico* (1869), representada en el teatro Villanueva, de Juan Francisco Valerio, provoca una violenta reacción de parte del régimen español dominante en la Isla. Durante la representación. (Elizondo, 1979: 201)

Por lo tanto, en palabras de Elizondo, esta actitud de denunciar la realidad social inició en Latinoamérica gracias a la tradición insertada por el teatro bufo cubano, el grotesco criollo y el teatro costumbrista en países como Chile, Brasil, Perú y México; propuestas que a su vez, se convertirán con el paso del tiempo en los pilares sobre los cuales descansara el teatro documental latinoamericano. La incorporación del teatro documento en tierras americanas será una manera de dar continuidad al sentimiento de denuncia previamente arraigado en la sociedad a través de las tradiciones teatrales netamente latinoamericanas:

Con este teatro nacional, inserto en la realidad americana, enlaza, según mi entender, el teatro documental latinoamericano al dramatizar y buscar lo propio, su identidad, enriqueciendo este teatro con los aportes europeos, en este caso, el alemán, proceso natural dentro de las leyes que rigen la literatura, en lo que a influencias se refiere. (Elizondo, 1979: 202)

En su artículo, Elizondo asigna parte de su investigación a comentar los elementos teóricos detonadores del teatro documento: el teatro político de Piscator y el teatro épico brechtiano en Weiss. Además, dedica atención a los tres dramaturgos alemanes más destacados internacionalmente: Hochhuth, Kiphardt y Weiss y sus obras más representativas: *El vicario* (1964), *El caso de J. Robert Oppenheimer* (1964) y *La indagación* (1965), respectivamente. Evidentemente, es a Weiss a quien dedica mayor interés, debido a que él es considerado el principal teórico del teatro documental gracias a su trabajo titulado “Catorce proposiciones para un teatro documental”, publicado en la revista *Theater Heute* en el año de 1968, cuyas

aportaciones resultan medulares para comprender las dimensiones de esta particular manera de gestionar el texto y la puesta en escena. En lo que se refiere a fuentes y formas del teatro documento, Elizondo integra en su análisis la siguiente cita del propio Peter Weiss:

Este teatro selecciona su material, para converger hacia un tema social o político. No altera el contenido del suceso, sino que estructura su forma. Si el teatro documental va hacia el pasado, las preguntas clave que debe resolver son: por qué un personaje histórico, un periodo, una época, son sepultados en el olvido; quiénes se benefician de esta omisión. El teatro documental actúa, en este sentido, como una memoria universal. Sin embargo, tiene que usar métodos distintos a aquellos que convienen a una interpretación política directa. El escenario no representa la realidad de un momento dado, sino la imagen de un fragmento de la realidad. El teatro documental político rehúye asumir la forma de una manifestación pública. El teatro es, en última instancia, una producción artística, no un panfleto ni una masa vociferante. Cuando el teatro documental ha transformado, mediante el análisis, la crítica y el estudio, el material con el cual trabaja, y lo ha permeado con las funciones de un producto artístico, entonces el trabajo dramático se convierte en instrumento de lucha, en la formación de pensamiento político. (en Elizondo, 1979: 204).

Más adelante, Elizondo, al igual que Salcedo, concuerda en que Vicente Leñero es el pionero del teatro documental en Latinoamérica, siendo *Pueblo rechazado* (1968) la obra que sirvió como punto de partida a una tradición que tendrá en todo el continente americano una gran repercusión. Entre los ejemplos que Elizondo integra a su investigación podemos citar la obra *General de hombres libres*, presentada por la compañía Teatro Nuestra América en 1978 (basada en la vida y obra de Augusto César Sandino), así como la obra *Girón. Historia verdadera de la brigada 2506*, escrita por el dramaturgo cubano Raúl Macías y publicada en 1976. *Huellas de un rebelde*, publicada en 1970, del dramaturgo colombiano Fernando González Cajiao, obra que según Elizondo guarda relación con el texto *El Vicario* (1964) de Hochhuth, debido a las innumerables citas<sup>10</sup> que son integradas en el texto del dramaturgo colombiano (sobre la vida del sacerdote-guerrillero Camilo Torres Restrepo, muerto en combate). Otro montaje que aparece en la lista de Elizondo es la obra *I took Panama*, representada en 1974, escrita por Luis A. García y dirigida por Jorge Alí Triana, que expone los hechos que condujeron a la Independencia de la República de Panamá de 1903 y un año después a su dependencia mediante el Tratado del Canal. El investigador, además, dedica parte de su análisis a dos trabajos argentinos: *Puerto White, 1907. Historia de una pueblada*, creación colectiva del grupo Alianza estrenada en 1973, y *Relevo 1923*, publicada por Jorge Goldenberg en 1975. El trabajo del grupo Alianza:

(...) recrea la huelga portuaria de 1907, mediante la indagación histórica en los periódicos de la época y el informe al parlamento del dirigente Alfredo Palacios. Según declaraciones del grupo, sólo

---

<sup>10</sup> Tomadas de los textos del propio Hochhuth.

pretendieron “recuperar una historia que siempre nos fue negada, dirigiéndonos finalmente a nuestro interlocutor principal: la clase obrera”. (Elizondo, 1979: 204)

Además, en el texto de Goldenberg se lee:

El pretexto temático de la obra, es un hecho histórico: concretamente entre los años 20 y 22 hubo en Argentina, en el sur, en zona de las grandes estancias, un movimiento de huelga de peones rurales casi inédito en Argentina; un movimiento muy fuerte, que fue salvajemente reprimido por el ejército... El que dirigió esa represión fue un coronel, el teniente coronel Varela, que se supone actuaba por órdenes del Gobierno... Cuando terminó la campaña, volvió Varela a Buenos Aires y al año siguiente un anarquista lo mató. (Elizondo, 1979: 206)

Elizondo continua su sumario teatral integrando varios títulos que son de enorme interés pero escapan a los alcances de la presente tesis, cuyos límites –como se mencionó– se circunscriben a las propuestas realizadas por creadores mexicanos centradas en temas cercanos al contexto nacional. La línea abordada por Elizondo invita a futuras investigaciones, ya que abre la posibilidad de tratar el teatro documental en todo el continente latinoamericano, que como ha quedado constatado, resulta de una riqueza abrumadora.

Tras exponer las principales aportaciones de los estudios sobre el teatro documento en México, resulta importante resaltar la ausencia –hasta donde nuestra pesquisa ha llegado– de trabajos que ofrezcan análisis pormenorizados de las principales creaciones documentales, tanto textuales como espectaculares, surgidas en México a partir de 1968 hasta el día de hoy. En este sentido, resulta pertinente orientar los alcances del presente trabajo de acuerdo con dicha búsqueda, si bien otro de los principales objetivos es generar una investigación que permita conocer cabalmente las bases metodológicas en las que se apoya el teatro documento mexicano. Esto, mediante el análisis de los principales dramaturgos, directores y colectivos, así como de las temáticas por ellos abordadas, tomando conciencia de la apropiación de los postulados alemanes para articular propuestas locales sólidas a la altura de las circunstancias actuales (que por lo general exigen rendición de cuentas). Confío plenamente en que el teatro es un medio a través del cual se pueden provocar transformaciones concretas, que frenen el abuso de poder que constantemente padecemos.



### 1.1. Del drama histórico de Georg Büchner al teatro documento de Vicente Leñero

Es imposible hablar de la dramaturgia de Vicente Leñero sin referirnos a la importancia que el drama histórico ha tenido en la configuración del teatro documento. Tanto Schiller como Büchner son dramaturgos fundamentales para comprender la relación que existe entre la historia y el teatro. Desde el teatro griego es evidente que los dramaturgos se han visto siempre influenciados por los hechos históricos. Basta con tener en mente títulos de tragedias griegas como: *Los persas* (472 a.C.) o *Los siete contra Tebas* (467 a.C) de Esquilo, o bien dramas históricos de Shakespeare como *Enrique VI* (1594), *Eduardo III* (1596), *Ricardo II* (1597), *Ricardo III* (1597), *Enrique IV* (1598), *Enrique V* (1599), *El Rey Juan* (1597) y *Enrique VIII* (1613), para verificar que el interés por los temas históricos ha sido desde el nacimiento del teatro occidental un tema de gran relevancia. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que la integración de sucesos históricos dentro de una obra de teatro no necesariamente convierte en teatro documento a la obra en cuestión. Cuando nos referimos a teatro documento, estamos obviamente implicando la articulación de lo documental durante el proceso de creación, en el cual los elementos documentales de la obra son puestos a revisión, analizados e integrados tanto en la escritura de textos dramáticos como en la de las posibles puestas en escena.

Por contraposición, el drama histórico simplemente integra dentro de la obra los sucesos históricos, y en ocasiones se sirve de algún documento de manera aislada y esporádica para introducirlo dentro del texto dramático. La historia se presenta sólo como punto de inspiración o como fuente que proporciona al dramaturgo un contenido específico. Al creador de dramas históricos no siempre le interesa la fidelidad histórica, ni mucho menos analizar el por qué han sucedido de tal manera los acontecimientos. Por su parte, Schiller nos presenta obras como *Don Carlos* (1788), *María Estuardo* (1800) o *Wallenstein* (1799), en donde se muestran de manera evidente los puntos anteriormente mencionados. Georg Büchner, por su parte, supone un paradigma en la manera de utilizar dentro de su dramaturgia los acontecimientos históricos. En su texto *La muerte de Danton*, escrita en 1834, el dramaturgo alemán recurre a acontecimientos históricos pasados para criticar situaciones que tienen que ver con su realidad histórica, ya que Büchner considera a la historia como una cadena de sucesos en espiral en donde los acontecimientos fatales se repiten.

Pero cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se rescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. (Buero Vallejo, 1981:19)

En *La muerte de Danton* (1834) el autor incorpora documentos, a través de fragmentos de discursos “reales” sostenidos por Robespierre en la Asamblea Nacional Francesa, tal y como se han conservado en los archivos. Constatamos aquí la integración de documentos en el texto dramático, que de alguna manera supondrá una manifestación literaria que bien podría aproximarse en cierta medida a la propuesta impulsada por Peter Weiss 134 años después, con su pieza *La indagación* (1965).

No será sino hasta 1929, con la publicación por Piscator de *El teatro político*, cuando se forjen algunos de los cimientos que darán pie a la propuesta del teatro documento, si bien es cierto que, tanto Brecht como el mismo Piscator, conciben ya al teatro como un medio para transformar a la sociedad.

Llegamos a la conclusión de que este arte, si quería tener algún valor, no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases. (Piscator, 2001:58)

Brecht y Piscator conciben esta idea desde presupuestos teóricos distintos, pero a la vez complementarios. Para ambos resulta evidente –así como para muchos artistas de la época–, que la guerra significó un cambio de postura vital, que se vio reflejado en una manera distinta de entender, ver y representar el arte, lo que supuso una consecuente evolución en los medios de presentación artística. Como consecuencia (y causa) se expandirá en los terrenos del arte una paulatina politización. La violencia bélica convirtió a muchos artistas en comunistas convencidos, que encontraron claras y necesarias relaciones entre el materialismo histórico y el arte. A través de las artes se enseñó y aprendió a entender la lucha de clases, y a buscar y replantear nuevas configuraciones más justas que deriven en cambios sociales concretos.

Para muchos artistas de esta época, la sociedad es susceptible de ser transformada, debido a que ahora ya no interesa el individuo con su destino burgués personal y privado, sino la época que comparten todos los seres humanos y el destino incierto al que se dirigen. En esta época (primera mitad del siglo XX) ya no se puede entender al mundo sin conocer los fenómenos económicos y políticos. A través de la labor del arte político, que consiste entre otras cosas en acercar el materialismo histórico a las masas, se busca concientizar a los grupos sociales

desaventajados de la “marcha de la historia”, con el fin de comprender las causas que los han mantenido en dicha desventaja. Se considera que el teatro y las artes en general pueden ayudar a descubrir dichas causas y a concientizar al espectador sobre las necesidades de su emancipación. Tanto Piscator como Brecht buscan que los espectadores, al salir del teatro, asuman una postura crítica que impulse acciones de transformación social.

En 1919 aparece la obra *Los últimos días de la humanidad* de Karl Krauss, texto al que se le ha atribuido ser probablemente una de las primeras creaciones que integran lo documental:

En su *Ensayo sobre Proust*, Walter Benjamin insistía en que “todas las grandes obras de la literatura bien establecen un género, bien lo destruyen”. *Los últimos días de la humanidad* parece resuelta a hacer ambas cosas. En primer lugar, los excesos narrativos de sus más de doscientas escenas empujan hasta el límite la forma de la tragedia clásica y shakespeariana. Este proceso se ve acelerado no sólo por la integración de recursos cinematográficos, sino también por el uso de actos de vodevil parodiados, canciones de opereta y otras formas de teatro musical satíricamente exageradas. Entonces la subjetividad radical encarnada por las propias auto-representaciones del autor como el Gruñón se combina con este híbrido de teatro tradicional, popular y documental para sugerir un nuevo género multimedia. Sus innovaciones han dado lugar desde al Teatro Épico de Brecht hasta a las películas experimentales de Alexander Kluge y están lejos de haberse agotado. (Lensing, 2004: 4)

En esta colosal obra se nos muestra una realidad política en decadencia impulsada por un sistema atrofiado, el Estado austriaco que no logra encontrar una vía política eficaz y justa, donde la clase aristocrática instalada en el poder mantiene hundido al pueblo.

En las notas introductorias a la obra, el propio Krauss expone que:

(...) los hechos más improbables que aquí se anuncian han ocurrido realmente (...) Los diálogos más inverosímiles (...) han sido mantenidos literalmente; las ficciones más llamativas son citas.<sup>11</sup>

El autor utiliza para la creación de su texto (al que denomina una pesadilla) conversaciones mantenidas por personalidades de la vida pública o personajes anónimos, noticias, poemas, órdenes militares, entre otros:

Cuando Krauss publicó una escena de *Los últimos días de la humanidad* en *La antorcha* en 1915, llamó a la obra en curso una “tragedia”, pero también le confirió una insólita designación genérica: “Una pesadilla” (“Ein Angsttraum”). Esta ambigüedad terminológica reflejaba sin duda su búsqueda constante de una forma dramática capaz de abarcar aspectos surrealistas de la guerra que se habían puesto de manifiesto incluso lejos de ella. (Lensing, 2004: 4)

Al dramaturgo de teatro documento (en contraposición del escritor de dramas históricos) le interesa por lo tanto utilizar los documentos como elemento predominante, no para utilizarlos arbitrariamente como simple inspiración, “abusando” de ellos, sino para exponer y defender

---

<sup>11</sup> *Los últimos días de la humanidad*. Disponible en <<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/SKENE/Los-ultimos-dias-de-la-humanidad.htm>> (fecha de la última consulta: 26 de mayo de 2016).

sus propias tesis. De alguna manera, este tipo de dramaturgias busca denunciar hechos históricos que no han ocurrido de la manera más deseada. La labor de estos escritores es muy cercana a las del historiador o la del periodista ideal, enfrentándose a la creación a partir de conocimientos históricos profundos. Mediante su obra intenta no sólo mostrarnos los acontecimientos, sino ofrecernos el cómo y el por qué han ocurrido así, y, si resulta posible, también propuestas bien fundamentadas que influyan en cambios y desarrollo sociales.

En 1965, se publica el drama documental *La indagación* de Peter Weiss. Dicho texto fue pieza clave dentro de una tradición literaria que tiene como una de sus principales características la combinación de elementos del drama histórico (Büchner), el teatro político (Piscator) y el teatro épico (Brecht). Entre los principales exponentes del teatro documento alemán de los años 60 podemos mencionar a dramaturgos como: Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Hans Magnus Enzensberger, Tankred Dorst, Günter Grass, Felix Lutzkendorf, Dietrich Forte, Erwin Sylvanus, Thomas Harlan, Joachim Wichmann, por mencionar algunos.

Peter Weiss se encargó, a través de su texto *La indagación* (1965), de convertir la realidad histórica del proceso de Frankfurt en un drama documental. El propio Weiss asistió y tomó notas de los juicios en donde se interrogó a veintidós responsables directos del campo de concentración de Auschwitz. De dichos interrogatorios, el dramaturgo obtuvo pistas sobre la organización, funcionamiento y objetivos del campo, lo que se convirtió en materia prima de su texto. Mediante este tipo de propuestas, Weiss buscaba:

- Utilizar el teatro como un medio de información, saldando de esta manera la tarea de la cual deberían encargarse los medios de comunicación, siendo éstos manipulados comúnmente por los grupos que ostentan el poder.
- Hacer un teatro que critique el encubrimiento y el falseamiento de la realidad.
- Generar una protesta pública con la intención de exigir explicaciones sobre los sucesos desafortunados.

- Ocupar el teatro para discutir y reflexionar sobre problemáticas políticas, que por lo general quedan delimitadas a territorios marginales, impulsando de esta manera un constante encuentro con la memoria.
- Buscar posibles soluciones a las problemáticas expuestas.<sup>12</sup>

Será en el año de 1968 cuando salga a la luz, en México, la obra pionera de teatro documento escrita por Vicente Leñero: *Pueblo rechazado*. El autor mexicano buscó integrar algunos de los elementos pertenecientes a la tradición teatral alemana, relacionados con la utilización de elementos del drama histórico, el teatro épico, el teatro político y el teatro documento. La obra se centra en la personalidad del sacerdote belga Gregorio Lemercier, afincado en el monasterio benedictino de Santa María de la Resurrección (ubicado en el Estado de Morelos), del cual el propio sacerdote era su prior y fundador. El texto plantea el enfrentamiento entre el Padre Lemercier y las autoridades del Vaticano, debido a que el sacerdote decidió, sin el consentimiento de sus superiores, implementar el psicoanálisis dirigido a monjes y postulantes en el interior del convento que él mismo había fundado. El hecho histórico tiene su momento climático el 18 de mayo de 1967, fecha en la que:

El Tribunal emite su sentencia definitiva, firmada en la Rota Romana, que amonesta severamente a Lemercier, para que cancele la práctica psicoanalítica so pena de suspensión a divinis.<sup>13</sup>

Se convirtió en noticia internacional y sirvió como materia para que Leñero contara un acontecimiento histórico real. La obra expone, además del enfrentamiento entre el Vaticano y el sacerdote, la decisión del padre Lemercier de renunciar al ejercicio del sacerdocio jerárquico católico para formar su propia comunidad, a la que llamo Emaús –que significa “pueblo rechazado”–. A través de esta obra, Leñero criticaba el anquilosamiento y la crisis de las instituciones y la libertad de búsqueda:

Ambicionaba que mi obra tuviera dimensiones universales y sirviera para ilustrar sobre todo la libertad de búsqueda en la iglesia y la crisis de las instituciones. (Leñero, 82: 24)

El propio Leñero explica, en su libro *Vivir del Teatro* (1982), el tipo de documentos utilizados dentro de su texto:

---

<sup>12</sup> Dichas propuestas aparecen en el texto “Catorce proposiciones para un teatro documental” de Peter Weiss, publicado en *Theater Heute* en 1968.

<sup>13</sup> “El camino de Gregorio Lemecier” en *Proceso*. Disponible en <<http://www.proceso.com.mx/147639/el-camino-de-gregorio-lemecier>> (fecha consulta: 18 de abril de 2017).

Utilicé fragmentos de su homilía *Trente ans perché sur un sycomore* para los monólogos del Prior. Algunos otros documentos, como la intervención de Méndez Arceo durante el concilio, como declaraciones de Lemerrier en sus entrevistas con Luis Suárez y como las opiniones de los monjes aparecidas en un reportaje de Robert Serrou en *Paris Match*. (Leñero, 82: 24).

Tras este primer acercamiento del dramaturgo mexicano a la estética documental alemana (resultado de la formación periodística de Leñero, sumada a su interés en el movimiento teatral alemán como tal), impulsada principalmente por Weiss, Kipphardt y Hochhuth, el dramaturgo mexicano se vio cautivado por esta forma tan específica de abordar los textos dramáticos, lo que lo motivó a realizar una vasta serie de textos influenciada por la misma corriente:

Después de *Pueblo rechazado* planeé hacer una obra enteramente documental y fue cuando leí a Kipphardt, que hizo una obra sobre el caso Oppenheimer. También leí *Marat Sade* (1964) y *La indagación* (1968) de Peter Weiss, que me impresionaron mucho. Alguien las puso por aquella época. Antes de que yo siguiera escribiendo, me dio por leer mucho teatro documental, con fervor. Leí a Piscator y toda la corriente de teatro documental. Entonces hice *Compañero* (1970), que creo salió mal. Era un caso que había seguido con una visión periodística, y como yo tengo muy poca imaginación, dije: este es mi camino. Pensé en hacer el juicio a León Toral y la madre Conchita. Ése era muy fácil porque era tomar el juicio y reducirlo. Pensé en escribir una serie de juicios. Yo quería escribir el juicio de Hidalgo, cuando lo juzgan en Chihuahua, y un amigo historiador me dijo: “No, el juicio de Morelos es mejor, porque Morelos se raja al final”. Hice el de Morelos. Iba a hacer el de Cortés; hice una lista de juicios, pero no, ya no le llegué a más. Hice *El juicio* (1971) y *Martirio de Morelos* (1981). El proyecto general del teatro documental era muy riguroso, pues nadie podía decir nada que no fuera real.<sup>14</sup>

Así, las obras que compusieron el corpus del teatro documento escrito por Leñero fueron: *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El juicio* (1971), *Los hijos de Sánchez* (1972), *Los traidores* (1978) y *Martirio de Morelos* (1981).

El mundo periodístico me ayudaba mucho a suplir lo que me faltaba de imaginación. Yo siempre sentí que fui un escritor que fallaba en su imaginación, que no se me ocurrían muchas historias, que me costaba trabajo inventar una historia; y claro, mi trabajo en el periodismo me había ayudado a sustituir eso... Yo empiezo haciendo teatro documental en donde no invento nada, sino lo reporteo de alguna manera.<sup>15</sup>

Tanto Vicente Leñero, como los actores Enrique Lizalde, Carlos Fernández, Aarón Hernández, Héctor Gómez, Sergio Bustamante y Carlos Bracho, convencidos y motivados por el potencial expresivo y reivindicativo del teatro documento y contagiados por las posibilidades que ofrecían al teatro mexicano las propuestas teóricas alemanas (iniciadas por

---

<sup>14</sup> “Vicente Leñero, mi maestro”. Disponible en <<https://www.crash.mx/encuadre/vicente-lenero-mi-maestro/>> (fecha de consulta: 29 de mayo de 2016).

<sup>15</sup> Video “Vicente Leñero. La construcción de una obra”. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=H\\_JrST5KaiE](https://www.youtube.com/watch?v=H_JrST5KaiE)> (fecha de consulta: 29 de mayo de 2016).

Piscator y Brecht, y desarrolladas luego en las tablas por los dramaturgos del teatro documento alemán), buscaron llevar a cabo sus propias propuestas que tuvieron como eje vertebral exponer problemáticas sociales y políticas del país:

En Septiembre de 1969 Enrique Lizalde no hablaba más que de teatro documental, teatro documental, teatro documental, convencido de que no existía en México un camino más trascendente que el de presentar obras sobre la problemática social y política del país y del mundo. La puesta en escena de *Pueblo rechazado* le permitió dar el primer paso y formar un grupo, y ahora sólo era necesario convertir ese grupo en una compañía estable. (Leñero, 82: 65)

La aventura de esta compañía duró apenas dos años (el tiempo que pasó entre montar *Pueblo rechazado* y *Compañero*) debido a problemáticas internas del grupo. Sin embargo, además de la presentación de dichos montajes, se planteó la propuesta de abrir un espacio de investigación de teatro documento (donde se impartieron clases, organizaron conferencias y se montaron exposiciones de arte) que tuvo como sede la unidad artística del Teatro Coyoacán, aunque por desgracia nunca se consolidó. Sin embargo, de forma tangencial, se impulsó la posibilidad de poder llevar a las tablas mexicanas propuestas nuevas y diferentes de teatro político, documental, testimonial y reivindicativo, lo que sirvió como punto de partida para la configuración de nuevas maneras de hacer teatro en México. Se impulsaba así a una serie de nuevos grupos teatrales a trabajar en la configuración de productos escénicos generados a partir de reinterpretaciones de las diversas premisas adquiridas del teatro alemán.

## 1.2. El drama histórico en México

La primera pieza teatral del dramaturgo mexicano romántico Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) fue *Muñoz, visitador de México*, estrenada el 27 de septiembre de 1842 en el Teatro Principal. Dicha obra fue considerada el primer drama histórico escrito por un mexicano.

La obra expone, a lo largo de tres jornadas escritas en verso, el tema de la conspiración criolla de 1566:

Muñoz, sombrío y tirano, que ponía su fuerza política al servicio de sus pasiones, se enamora de Celestina, esposa de Sotelo; éste, también complicado en la empresa del marqués del Valle, es ultimado, y Celestina muere de pena ante el cadáver de su marido antes que ceder a los deseos de Muñoz. (Magaña, 2012: 104)

Es importante mencionar que el dramaturgo, aunque no se ajusta a la verdad histórica, se convierte en un referente para un grupo de escritores que tomarán como germen de su creación dramática a la historia misma. Las preocupaciones nacionalistas del propio Rodríguez Galván lo impulsaron a refugiarse en la historia. En esta misma línea, podemos mencionar a una serie de obras teatrales como *El grito de Dolores* (1850) de Juan Manuel Losada, *La toma de Oaxaca por Morelos* (1852) de Pantaleón Tovar, y *Apoteosis de Iturbide* (1854) de Francisco Granados Maldonado (entre otras). Muchos de estos dramaturgos conjugaban el ejercicio de la escritura dramática con otras labores, de tal manera que algunos ejercían también como políticos liberales, periodistas, historiadores, militares o incluso hombres de Estado. Estos escritores, lejos de generar una crítica social a través de la revisión de la historia, se encargaban de idealizarla.

La posibilidad de hacer ficción con la historia permitía interpretar libremente el pasado y construir, a través de él, un proyecto nacional. Su principal función era la de enseñar cual era la tradición nacional. Estas novelas tenían una trama romántica que solía desarrollarse paralela a los sucesos históricos. Esta idealización de la realidad fue una característica muy generalizada en la novela romántica de Latinoamérica (Ferrer, 2002: 272)

Desde la etapa de la Independencia (1808-1821), pasando por el México independiente (1821-1848), la consolidación nacional (1853-1876), el Porfiriato (1876-1911), la Revolución institucionalizada (1934-1988), y llegando hasta el México contemporáneo (1988 al día de hoy), han existido una serie de dramaturgos interesados por llevar a los escenarios diversos momentos históricos con el fin de analizarlos, exponerlos, criticarlos y en ocasiones también idealizarlos. A partir del Romanticismo mexicano se realizaron una



serie de obras que atacaron los diversos regímenes tiránicos que atentaban contra el bienestar de las clases bajas. En este sentido, la figura de Ignacio Rodríguez Galván resulta importante para entender la necesidad de transgredir la realidad sociopolítica desde la escena:

Como en ningún otro país, el Romanticismo tuvo en México una base de impaciencia, melancolía, desilusión y desencanto del mundo exterior; de negación y ansia de libertad. Como en ningún otro, el Romanticismo en México tuvo un equivalente con el Liberalismo. (Magaña, 2012: 105).

Además de los textos de Rodríguez Galván es también digna de mencionarse la obra dramática *Muerte de Virginia por la libertad de Roma* (1882) de Fernando Calderón, pues se trata también de un drama histórico y además una obra de crítica social. En relación a dicha obra, el crítico Francisco Monterde comenta lo siguiente:

Los ultrajes de la libertad y la ausencia de la ley, adquiere especial importancia en la tragedia de Calderón que (no lo olvidemos) pensaba como abogado, y había experimentado, además, en carne propia, el dolor producido por la opresión que priva de libertad a los hombres... Calderón ve en el asunto, más bien, un pretexto para insistir en la degradación que produce la falta de libertad (al mostrar la vergüenza de los ciudadanos de Roma convertidos en esclavos)... Calderón sufría, en sí y en los allegados, aquello de que habla en sus versos. Por boca de los personajes de su tragedia, lanza al tirano indefinido, aquel que pintó en *El sueño del tirano*, los más enérgicos apóstrofes. *La Muerte de Virginia por la libertad de Roma* es una resuelta condenación de la tiranía. (Monterde, 1960: 21)

Es fundamental comentar que en la época convulsa por la que el país atravesaba (cuando fue estrenada la obra de Calderón) México era gobernado por Santa Anna, quien se encargó de vender más de la mitad de territorio mexicano a los Estados Unidos. No resulta entonces ningún misterio el por qué este ex presidente de México era un blanco importante para la crítica realizada desde el teatro, las artes en general, y otros soportes comunicativos como el periodismo.

Calderón hace así una crítica contra Santa Anna, que entonces ya se había erigido Alteza Serenísima y ejercía un poder sin límites. (Argudin, 1986: 50)

Este Romanticismo que en México cuenta con dramaturgos de la talla de Calderón, Peón Contreras y Rodríguez Galván, se convirtió en germen de obras históricas que abogaron por la libertad en firme rechazo ante la tiranía, o bien en mecanismo para mantener la memoria en un pueblo que parece estar programado para el olvido.

Otro capítulo histórico digno de mencionarse, debido a lo fecundo en cuanto a la creación de dramas históricos, fue por supuesto la época de la Revolución Mexicana. De dicho episodio surgieron obras tales como *Tierra y Libertad* (1916) y *Verdugo y víctimas* (1918) de Ricardo

Flores Magón, y *Huerta* (1916) de Salvador Quevedo y Zubieta, por mencionar unas pocas. En estas obras se reflejó el desarrollo de la Revolución desde distintos enfoques e intereses.

La Revolución Mexicana transformó todas las actividades del país, y el teatro no podía quedar al margen de esta transformación. Al contrario, siendo una de las más altas formas de expresión del hombre y de la sociedad, tuvo que reflejar, paso a paso, el desenvolvimiento de la Revolución. (Argudin, 1986: 74)

El teatro escrito durante y a partir del proceso de la Revolución Mexicana, es entre otras cosas un medio que se encargó de manifestar las inquietudes sociales presentes en el propio acto revolucionario. A la vez, fue muchas veces un teatro que analizó y criticó las consecuencias generadas a raíz del propio movimiento, y que eventualmente terminó también juzgando a los principales actores del hecho armado. Esta actitud de concientizar sobre un hecho social a través del drama histórico, termina relacionándose con una de las finalidades del teatro documento, en el sentido de que a través de esta autoconciencia la escena adquiere un nuevo valor: el de funcionar como análisis, crítica y juicio de los propios eventos históricos.

Desde el texto *Muñoz, visitador de México* de Rodríguez Galván (obra pionera del drama histórico mexicano, publicada en 1842) hasta dramas históricos como *Corona de Sombras* de Rodolfo Usigli –publicada en 1943–, *Moctezuma II* de Sergio Magaña –publicada en 1954– y *La leña esta verde* de Celestino Gorostiza –publicada en 1958–, podemos hablar de una dramaturgia que, fusionando la historia con la ficción, se encargó de revisar sucesos históricos, fomentando así propuestas que si bien no son teatro documento, se asemejan a él en cuanto a la inquietud por provocar nuevas maneras de percibir la historia.

Resulta evidente que el drama histórico desde 1842 hasta la actualidad, ha sufrido cambios. El más notorio son, claramente, las temáticas abordadas, así como los enfoques con los que éstas son tratadas. Sin embargo, un rasgo que se mantendrá inalterable consiste en el hecho de que el drama histórico nunca ha tomado como elemento medular para la configuración de sus textos a los documentos, sino a la historia, la cual muchas veces está manipulada por el historiador que la escribe, o bien por el dramaturgo mismo al desarrollar su discurso (en donde no siempre interesa hacer una análisis historiográfico como tal). Por contraposición, el teatro documento sí busca trabajar a partir de distintos tipos de documentos, siendo éstos los principales ejes y detonadores de la creación. Además, este tipo de propuestas busca analizar, cuestionar, criticar o visibilizar distintos sucesos de la historia, con la intención de

impulsar acciones para que determinados problemas sociales sean modificados. En el siguiente capítulo, definiremos el concepto de teatro documento, a fin de terminar de clarificar la diferencia entre ambas estrategias teatrales.

### 1.3. ¿Qué es el teatro documento?

Pretendemos mostrar a nuestros espectadores  
documentos exactos de la historia, no contentándonos  
con simples episodios, mejor o peor inventados,  
sino presentando la pura realidad.  
La acción para nosotros es menos importante  
que la documentación, por esto nosotros queremos  
autenticar nuestro drama con proyecciones  
cinematográficas, tomadas de la vida.  
Piscator

En el teatro documento, el dramaturgo trabaja con sucesos que han acontecido en la “realidad”. Dicho de otro modo, para validar dicha “realidad” se incorporan al texto una serie de documentos<sup>16</sup> de diversas tipologías. Éstos, a su vez, son el resultado de una investigación profunda en torno al evento que se pretende abordar.

En la actualidad pueden señalarse dos etapas claramente definidas del teatro documento. La primera acontece en la década de los 60, cuando Peter Weiss, Hochhuth y Kipphardt se legitiman como los principales dramaturgos, asimilando, incorporando y sintetizando la teoría del teatro político y documental de Piscator, con el teatro épico de Brecht. *La indagación* de Peter Weiss, publicada y estrenada en 1965, daría arranque a esta etapa, influyendo para que una serie de dramaturgos –no solamente alemanes, sino de distintas partes del mundo—<sup>17</sup> se encaucen en la misma vía.

La segunda etapa se relaciona con propuestas posdramáticas, liminales o expandidas, que en México tienen su eclosión apenas en la primera década del siglo XXI, y que suponen la reapropiación de las estrategias adoptadas por los dramaturgos de los años 60, pero combinándolas con las consecuencias de la convulsión que representa el agotamiento de la

---

<sup>16</sup> Un documento es un testimonio material o evidencia de un acto o hecho realizado por personas físicas, jurídicas, privadas, públicas o instituciones, registrado en cualquier tipo de soporte o unidad de información. Por lo general, se utiliza como medio para comprobar algo. Los documentos se pueden clasificar en dos tipos: (a) textuales, escritos para leerse en soportes como el papel o el papiro (cartas, relaciones, diplomas, mapas, informes, *dossiers*, actas, balances, comunicaciones de bolsa, estadísticas, recortes periodísticos, protocolos, cuadros estadísticos, cotizaciones de acciones, informes finales de empresas, declaraciones, discursos, revistas, periódicos, etcétera); y (b) no textuales, diseñados para oírse, verse o reproducirse (grabaciones sonoras, videos, películas, documentales, archivos digitales, fotografías, imágenes, entrevistas, obras de arte, etcétera). Un documento es cualquier objeto material que registra, porta o fija en sí, cierta información, con el objetivo de conservarla y transmitirla para que ésta pueda ser utilizada como instrumento histórico, probatorio o testimonial.

<sup>17</sup> Como ya quedó claro, en México Vicente Leñero será el primer dramaturgo que, influenciado por estas posturas, escribe la pieza pionera *Pueblo rechazado* en 1968.

puesta en escena y las investigaciones en torno a “las prácticas de lo real” –todo lo cual conlleva a formas inéditas de asumir la teatralidad–. En esta segunda etapa, a la que podríamos denominar la del teatro documento posdramático, generalmente se trabaja con los documentos de una manera distinta a como se hacía convencionalmente en los 60. Definitivamente, puede hablarse de una ruptura frente a las formas de asumir, entender e integrar el documento en los procesos creativos.

Ambas etapas son objeto de la presente investigación, que intentará enfocar los presupuestos teóricos que incidieron en la generación del teatro documento. Hasta este momento, hemos apenas descrito los antecedentes históricos y estéticos que impulsaron la activación de esta forma de asumir al teatro. En lo que sigue se pondrá la atención en definir cómo se dio este proceso de reapropiación de los postulados alemanes (los articulados principalmente por Piscator, Brecht y Weiss) en la escena mexicana, para después, en el segundo capítulo, hablar de las propuestas de teatro documento mexicano que heredaron estas estrategias provenientes de Alemania impulsadas en la década de los 60. Finalmente, en el tercer capítulo, nos referiremos a la segunda etapa referida, exponiendo el trabajo de compañías y creadores escénicos cuyo trabajo se identifica con el teatro documento posdramático.

Conviene aclarar que dentro del teatro documento perteneciente a la primera etapa pueden señalarse, a su vez, dos tipologías claramente distinguibles: el teatro documento puro y el teatro documento mixto. El primero corresponde a piezas en las que todos los materiales de los que se compone el texto o el espectáculo –tanto textuales, como visuales o verbales– son netamente documentos. El segundo se compone mediante una combinación de material ficcional y material documental.

En el teatro documental posdramático se diseminan las posibilidades creativas y resulta imposible generar tipologías tan definidas que ayuden a enmarcar las propuestas en una manera única y específica de creación. Sin embargo, a pesar de las diferencias que podrían suscitarse entre las múltiples propuestas de teatro documento en general, existe un patrón que las une y es el hecho de que toda obra documental se caracteriza por un profundo interés en trabajar con la “realidad” y contribuir a transformarla en la medida de lo posible.

En ese tercer capítulo también se abordará el concepto de biodrama, debido a la relación que esta estrategia creativa tiene con el teatro documento posdramático. Tal concepto fue

propuesto por la creadora escénica argentina Vivi Tellas para referirse a propuestas en las cuales se trabaja a partir de biografías:

Ubicado en el borde entre biografía y ficción, el Biodrama propone un panorama híbrido que construye su micro universo a partir de las experiencias personales de individuos vivos. Este tipo de teatro no trabaja sobre un texto previo, sino que organiza su dinámica a partir de ciertos elementos biográficos. El lugar del texto dramático será suplantado, en este tipo de narrativas, por un trabajo creativo de elaboración, previo a la configuración de la puesta teatral, en el que intervienen narraciones biográficas, objetos personales, documentos, etc.<sup>18</sup>

Como consecuencia de esta particular manera de abordar la escena, Vivi Tellas creó una serie de propuestas a las que denominó *Proyecto Archivos*,

(...) donde además de trabajar con la biografía de las personas, son ellas mismas las que ocupan el espacio teatral protagonizando su propia historia, es decir, son cuerpos reales puestos en escena no para personificar un rol, sino que se instalan ahí desde la vida real. Sus puestas en escena tratan de personas con sus historias reales, y son esas mismas personas las encargadas de mostrarnos esos mundos propios. Dice Tellas: “La zona de los mundos que me interesa es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: es lo que yo llamo Umbral Mínimo de Ficción, (Osorio, 2014: 9)

En la concepción del biodrama, la influencia del director suizo alemán Stefan Kaegi (director de la compañía alemana Riminni Protokoll) resulta fundamental. La directora tuvo la oportunidad de conocer a Kaegi durante una gira que el creador escénico realizó en Argentina, y fue como resultado de dicho encuentro que Tellas propuso su particular método de creación.

Kaegi está muy acostumbrado a desarrollar los denominados *ready made* teatrales. Lo que más le interesa del teatro no son precisamente sus fórmulas tradicionales, sino acercar la realidad a otro escenario -una calle, un colectivo, un edificio público- en el que esa realidad se potencie de una manera sorprendente.<sup>19</sup>

Es importante manifestar que estas teatralidades se inscriben dentro de lo que se ha denominado el “retorno de lo real” en el campo de la representación. En este sentido, la relación entre el teatro posdramático y el biodrama es estrecha, debido a que ambas estrategias creativas surgen como consecuencia de trabajar a partir de territorios liminales o expandidos. José Antonio Sánchez, en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, comenta que la “irrupción de lo real” es una fractura que cuestiona los parámetros con los que se concebía el teatro moderno, que detona la formulación de los

---

<sup>18</sup> Taller de Biodrama Vivi Tellas. Disponible en: <<http://ciacentro.org.ar/node/1479>> (fecha de consulta: 8 de septiembre de 2018).

<sup>19</sup> Ésta en el país el director suizo Stefan Kaegi en “Biodrama 2003”. Disponible en <<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/esta-en-el-pais-el-director-suizo-stefan-kaegi-en-biodrama-2003>>, (fecha de consulta 08 de septiembre de 2018).

conceptos de las teatralidades liminales y expandidas. En este tipo de teatralidades, generalmente irrumpe “lo real” a través de distintas operaciones, resultando en propuestas relacionadas con el teatro documento, el teatro testimonial, el teatro relacional y el biodrama.

Por síntesis, a través de estos mecanismos se pretende hacer ver al espectador que existe una “realidad” que convendría transformar.

#### 1.4. Los postulados alemanes y su reapropiación en América

En relación al tema que ahora nos ocupa, resulta importante comentar que hay una serie de textos fundamentales que se han enfocado en trabajar alrededor de la repercusión que Brecht ha tenido en la escena no sólo mexicana, sino también latinoamericana. El texto *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* de Fernando del Toro, el artículo “Sobre el teatro de Bertolt Brecht” escrito por Luisa Josefina Hernández, y el libro *Brecht en México: a cien años de su nacimiento*,<sup>20</sup> son imprescindibles para abordar el gran impacto que las teorías brechtianas y sus textos dramáticos han tenido en México. Una multiplicidad de propuestas escénicas y dramáticas se ha ido apropiando de tales postulados. Por lo tanto, a través de este capítulo y con la intención de complementar la información de los trabajos antes señalados, se hará una revisión en torno a la recepción que han tenido las propuestas brechtianas en nuestro contexto, y como éstas han sido intervenidas para detonar posturas críticas a través del teatro mexicano.

Los textos de Brecht van llegando a México por la labor de escritores que, huyendo del régimen de Hitler, se instalaron en nuestro país. Entre algunos de estos autores podemos mencionar a Ludwig Renn, Anna Seghers, Bodo Uhse, Alexander Abusch, Egon Erwin Kisch, F. C. Wiskopf y Bruno Frei. Durante el exilio, estos escritores continuaron con su actividad política y literaria, buscando vincularse con otros escritores que corrían una suerte similar en Estados Unidos, entre los que estaban Thomas Mann, Ernst Bloch y el propio Bertolt Brecht, entre muchos otros.

En múltiples periódicos y editoriales del exilio alemán y mexicanas aparecieron obras literarias de los autores alemanes exiliados. Algunos periódicos dignos de mencionarse fueron *Demokratische Post*, *Freies Deutschland*, *Alemania Libre* y *Der Deutsch-Mexikaner*. Fue gracias a la existencia de esta prensa que llegaron a México, en los años cuarenta, algunos poemas escritos por el propio Brecht. Además tenemos noticias de que en el club Heinrich-Heine (lugar dedicado a conferencias, discusiones y tertulias teatrales impulsado por los escritores recién llegados a México) se presentó por primera vez en América Latina *La ópera de los tres centavos* el 12 de diciembre de 1943 (quince años después del primer estreno de

---

<sup>20</sup> Recopilación que hace Rodrigo Johnson, en la que diversos teóricos y creadores abordan el impacto que los textos dramáticos y las ideas de Brecht han tenido en el teatro mexicano.



la obra a cargo del propio Brecht y su compañía en Berlín). Después, no será sino hasta 1957 cuando se vuelva a presentar en suelo mexicano una pieza brechtiano.

Lo que despertó en México la atención por Brecht –quien había sido casi desconocido por los teóricos, creadores y críticos mexicanos hasta antes de 1957– fueron, además de su muerte, los éxitos de su compañía, el Berliner Ensemble, y las múltiples representaciones de sus obras por compañías europeas.

En 1958 se estrenó *El círculo de tiza caucasiano* bajo la dirección de Víctor Blum, y Luisa Josefina Hernández publicó el primer artículo en México acerca de Brecht titulado “Sobre el teatro del Bertolt Brecht”, en donde se califica a la obra del dramaturgo alemán como un teatro universal que llega a México después de un largo retraso. Entre 1957 y 1960, Brecht resultó un descubrimiento que despertó la atención y el interés de estudiosos y creadores, lo que provocó que en 1960 el director Héctor Mendoza montara *Terror y miserias del Tercer Reich*, iniciándose así una serie de puestas en escena que desde la investigación y la experimentación intentaron desentrañar una dramaturgia novedosa y necesaria para el desarrollo de las tablas mexicanas.

Algunos directores notables que montaron a Brecht a partir de la década de los 60 fueron: Nancy Cárdenas, que dirige en 1960 *El señor Puntilla y su criado Matti*; ese mismo año, Fernando Wagner estrena *El círculo de tiza caucasiano*; en 1961, Eduardo Mata de Alba pone *La excepción y la regla*; en 1963, Rafael López Miarnau pone *Antígona*; Ignacio Retes presenta ese mismo año *Madre Valor* y luego, en 1967, *Galileo Galilei*; en 1964, Héctor Mendoza volvió a dirigir su segunda obra basada en un texto de Brecht: *La buena mujer de Sezuán*; en 1965, Ludwik Margules puso *El círculo de tiza caucasiano*; en 1968, Alejandro Bichir dirigió *La excepción y la regla*, y un año después *La Madre*; también en el 68, Xavier Rojas presentó *El alma buena de Sezuán*; en 1969, Rodolfo Alcaraz dirigió *Los Fusiles de la Madre Carrar*; para 1970, Germán Castillo presentó *Antígona*, y Salvador Telléz también la estrenó. En 1976, Marta Luna presentó *La resistible ascensión de Arturo Ui*, y al siguiente año, *La ópera de los tres centavos*. En 1980, Raúl Zermeño estrenó *La Boda*, misma que volverá a montar en 1997. En 1983, Luis de Tavira presentó, con alumnos del CUT, *El alma buena de Sezuán*. Ese mismo año Beatriz Sánchez Tagle dirigió *Tambores en la Noche*. En 1985, se presentó nuevamente *El círculo de tiza caucasiano* bajo la dirección de Raquel

Parot. Xavier Rojas presentó, en el XV° Festival Internacional Cervantino de 1987, su versión de *Galileo Galilei*, y un año después *El buen alma de Sezuán*. José Luis Cruz estrenó *Baal* en 1990, y ese mismo año también la dirigió Miguel Flores. En 1992, Luis Martín dirige *La vida de Galileo*.

Es importante destacar a Héctor Mendoza, que en la década de los 60 demostró gran capacidad al llevar a la escena *Terror y miseria del Tercer Reich* —en una época en la que no todos los directores que buscaban escenificarlo lo comprendían profundamente:

*Terror y miseria del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht, que obtiene el premio de la crítica a la mejor dirección del año, así como el de mejor escenografía para Belkin. Esta puesta fue prácticamente el descubrimiento de Brecht, pues no obstante que en 1957 ya se había presentado *La ópera de los tres centavos*, con la compañía de los Morelli, escenografía de Julio Prieto, la obra resultó un fracaso que hizo pensar que Brecht jamás sería comprendido en México. (Brun, 1983. 19)

En esta etapa, pesar de existir buenas intenciones por parte de los directores por escenificar a Brecht, parecía que el objetivo principal no se lograba debido a que el público se orientaba hacia un teatro comercial y de entretenimiento. La tradición de representar en México básicamente teatro realista, resultó un freno a la hora de abordar un teatro que exigía un espectador más participativo y menos pasivo.

Un claro ejemplo de los equívocos en relación a no saber cómo escenificar a Brecht queda evidentemente plasmado en la versión que hace Ignacio Retes en 1963, a partir de la obra *Madre Coraje*, en donde se alejó completamente de la técnica de distanciamiento brechtiano. El director decide eliminar las canciones y dirige a la protagonista a través de una técnica stanislavskiana, lo que termina convirtiendo a la obra en un ejemplo cercano a la tradición aristotélica con un claro sesgo de estilo melodramático; en definitiva, algo rotundamente contrario a lo propuesto por Brecht. Es importante comentar que estos equívocos son muy comunes en varios directores, que al buscar acercar la obra de Brecht al público mexicano, terminaron enfilándose en direcciones contrarias a las propiamente brechtianas.

Por fortuna, lejos de los varios equívocos surgen algunas honrosas excepciones como la realizada por el director polaco Ludwik Margules. Una nota publicada en la sección cultural del *Excelsior* habla sobre aquel montaje:

Y hago hincapié en esto para subrayar el hecho de que la dirección escénica de Ludwik Margules de la obra de Bertolt Brecht *El círculo de tiza caucasiano* sí constituye un experimento, no por estudiantil, sino porque hasta la fecha en México no se había logrado encontrar la forma teatral idónea para representar las obras de este autor, sin que se estableciera un choque, en lugar de un acuerdo, con un

público de la idiosincrasia del nuestro... Por eso llama la atención la dirección de Ludwik Margules, porque él, sirviéndose de estudiantes de arquitectura, ha logrado dos de las metas de la teoría brechtiana: la del “distanciamiento” entre el público y el héroe (no el actor, entiéndase) y la de la sorpresa. Margules deja al descubierto los valores estéticos de la obra y consigue que el público tome una posición respecto de la acción que representa una acción que va en contra de toda la tradición de la “madre abnegada”. (Reyes, 1965: 4)

Además de la propuesta realizada por Margules, otros montajes como *El alma buena de Sezuán* de Luis de Tavira resultaron ser de gran calidad. El propio Margules afirmó, sobre esta última propuesta, que fue un buen intento de interpretación de la proposición teatral de Brecht en los marcos de nuestra realidad.

La repercusión de Brecht no sólo estará presente en la intención de llevar sus piezas a la escena. Se verá también reflejada en la labor de algunos dramaturgos que advierten en Brecht una influencia para desarrollar unos textos diseñados para convertirse en detonantes de posturas críticas. Entre ellos, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero resultan ser claros ejemplos.

También en Luisa Josefina Hernández se habló de una tendencia, que se alejó de la representación de la provincia mexicana para dirigirse “hacia un teatro de contenido social con técnica brechtiana: *La paz ficticia e Historia de un anillo*... Se destacó la “estructura épica de la obra” y la “forma documental”. (Johnson, 1998: 111)

Sobre la obra *Compañero* de Vicente Leñero y su relación con el teatro brechtiano se comentó lo siguiente:

En su obra documental *Compañero*, que se estrenó en 1970, aplicó, en mi opinión, técnicas brechtianas. En forma de teatro épico se relata lo que sucedió en 1967 durante la empresa del Che Guevara en Bolivia: los personajes salen de la obra y reflexionan acerca de los sucesos en el escenario; asimismo, se interpreta mediante la mímica lo que un orador cuenta. Finalmente, por medio de comentarios, canciones, coros se unen tantos elementos de estilo que es difícil no pensar en Brecht. (Rall: 1998: 112)

Sin lugar a dudas, para ese momento puede señalarse ya una reapropiación de los postulados alemanes propuestos por Brecht, Piscator y Weiss en el teatro del continente americano. Dicha influencia no sólo queda manifiesta en la dramaturgia y la escena mexicana, sino en toda Latinoamérica. Desde México hasta Chile la influencia alemana es innegable:

Muestra que nuestros autores no sólo resultaron meros epígonos, sino que a partir de la buscada inclusión de su teatro -por motivos ideológicos y estéticos- en el *sistema Brecht*, manejaron con absoluta creatividad la concepción de que “el dramaturgo no sólo crea para producir un espectáculo sino para entregar un saber útil”. (Pellettieri, 1987: Prefacio)

Un saber útil que cumple con la finalidad de la estética brechtiana:

Finalmente, el objetivo de representar la sociedad futura y el hombre futuro, es motivar a este último a cambiar a la sociedad, a incidir en ella para algún día lograr el futuro prometido. El arte en este sentido

tiene la función de hacer sentir o experimentar este deseo de transformación. En otras palabras, que el goce y el placer de la experiencia estética se derive de la posibilidad de transformar a la sociedad. Este es el solo propósito tanto de la producción teórica como dramática de Brecht. Su teoría no viene sino a proveer las directrices de su teatro, el cual tiene como objetivo una praxis dramática: cambiar el mundo a través de su representación valiéndose de la dialéctica. Esta función que Brecht atribuye al arte, especialmente al teatro épico, se encuentra en la onceava tesis de Marx sobre Feuerbach: "Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo". (Del Toro, 1987: 22)

Definitivamente, todo creador escénico latinoamericano motivado en aquel momento por los postulados alemanes, lo que estaba intentando por encima de todo era transformar el mundo, o, para ser más precisos, apropiarse de los medios dramáticos europeos como posible herramienta para modificar la realidad latinoamericana.

### 1.5. Elementos documentales en *Compañero* y *El juicio de Vicente Leñero*

Como ya hemos mencionado, Vicente Leñero integra en algunas de sus obras de teatro documento elementos del drama histórico (Büchner), teatro político (Piscator), teatro épico (Brecht) y teatro documento (Weiss). Sin embargo, es importante matizar que la creación de Leñero no necesariamente se circunscribe a las características teóricas que propone el propio Weiss, por lo que podríamos decir que los textos de teatro documento de Leñero son una reinterpretación de las diversas teorías alemanas, o dicho de otra manera, son una hibridación en donde se integran la serie de investigaciones que Leñero realiza en torno a los teóricos alemanes, sumadas a las búsquedas estéticas y éticas del propio dramaturgo mexicano. Propongo, por lo tanto, enlistar algunas de las características presentes en el teatro de Leñero que surgen a partir de su encuentro con las propuestas alemanas, a fin de subrayar dichas hibridaciones:

En *Compañero*, Leñero realizó una obra sobre la vida de Ernesto Che Guevara, asesinado en octubre de 1968, apoyándose en diversos documentos como biografías y libros que exponían la vida del comandante, por ejemplo: *El diario del Che en Bolivia* y *Bolivia a la hora del Che*.

Donde se publicaba integra la exposición de defensa de Regis Debray durante el proceso que le siguieron los militares bolivianos. (Leñero, 1982: 65)

Mediante el desdoblamiento del Che Guevara en Comandante 1 y Comandante 2, Leñero propone un encuentro entre el hombre de acción y el hombre de ideales, el político y el humanista, para hacer evidentes las contradicciones de un ser humano que la historia ha convertido en mito.

El enfrentamiento de ambas personalidades, es decir, la lucha interior del Che, el supuesto drama de sus contradicciones, sería la medula de mi obra. (Leñero, 1982: 66).

Es importante recalcar que al dramaturgo no le interesa transcribir textualmente la vida del Che en su propuesta. Su interés radica en elaborar una reflexión personal a partir de una libre interpretación de la historia.

No fui ajeno a la conmoción mundial que significó, y que significa todavía, la figura de Guevara. Actúo sobre mis vísceras produciéndome toda suerte de ideas contradictorias. Observé, sin embargo, un hecho que me puso en guardia: un afán generalizado de convertir a Guevara en un mito con mayúsculas: el legítimo entusiasmo de unos y la euforia enajenada de otros ante el significativo comportamiento del revolucionario muerto en Bolivia, se aunaban para transformarlo en poco menos que un Cristo de nuestro siglo XX. Y al volverlo intocable, al congelarlo en una figura mítica, a quien se traicionaba era al propio

Guevara. El plan general de mi obra fue un intento de desmitificación. Yo quería para mí mismo, ante todo, para aclarar y sopesar mis propias ideas, reflexionar libremente sobre Ernesto Guevara. Al hacerlo en una obra de teatro yo estaría, desde luego, construyendo un personaje mío, propio, que no obstante el provenir de la figura histórica, sería gobernado por las leyes internas de mi obra. (Leñero, 1985: 25)

Este interés que Leñero muestra por suscitar reflexiones personales a partir de una libre interpretación de la historia, se convierte en una constante en su trabajo, la tendencia a una suerte de desmitificación de aquellos héroes que la historia oficial suele volver monumentos. En esta obra se observa también un agudo trabajo periodístico. Leñero realizó un profundo análisis de la personalidad del Che, abordando las razones anímicas que mantuvieron al guerrillero argentino en constante lucha. El dialogo que el Che Guevara mantiene consigo mismo a través de la estrategia del desdoblamiento propuesta en la dramaturgia, permite ahondar en las motivaciones que empujaron a Guevara en su lucha hasta la muerte. Esta estrategia, tan cercana al monólogo, provoca que la obra no presente una acción que se despliegue en múltiples situaciones, debido a que esta última se reduce a un conflicto que tiene cabida en la mente de Che, ubicando el choque del protagonista al interior de sí mismo y no frente a otros personajes.

En el año de 1971, Leñero publicó su obra *El juicio*, basada en el juicio realizado al magnicida León Toral y su cómplice, la madre Conchita, responsables del asesinato del presidente Álvaro Obregón. Dicha obra se apoyó, en primera instancia, en documentos que el propio dramaturgo tenía a su resguardo. Se trataba de unas versiones taquigráficas textuales que habían sido publicadas en el periódico *Excelsior* a finales de la década de los 20, que llevaban por nombre *El jurado de León Toral y la madre Conchita. Lo que se dijo y no se dijo en el sensacional juicio*. Tales documentos ofrecían a Leñero un excelente tema para la creación de su obra, en el que además él tenía desde joven un particular interés.

Desde mi adolescencia me atrajo la figura de León Toral, descrita con vehemencia por mi padre cuando nos relataba las circunstancias del magnicidio. Luego, en mis tiempos de Acción Católica, lo tuve por un mártir admirable que había sabido llevar sus convicciones hasta las últimas consecuencias. Me sorprendía que los dirigentes acejotaemeros no lo reconocieran así. Dirigentes y sacerdotes de Acción Católica elogiaban la lucha cristera, activaban nuestro celo combativo contra un gobierno laico haciéndonos leer las obras de Anacleto González Flores, pero rehuían el tema de León Toral. Cuando se les forzaba a expresar una opinión terminaban condenando al magnicida, lo que me parecía una incongruencia porque la mentalidad de la Acción Católica de los años cincuenta provenía por vía directa de la que impulsó a León Toral a disparar contra Obregón. (Leñero, 1982: 66)

Los documentos a los que Leñero tuvo acceso significaron, en palabras del propio autor, un excelente punto de partida para hablar de un tema que le resultaba medular: la lucha entre dos fanatismos, el político y el religioso:

Gracias a la versión taquigráfica se sentía presenciar en vivo las incidencias de un juicio histórico que delataban y ponían frente a frente a dos fanatismos: el fanatismo religioso de los acusados y el fanatismo político de los acusadores. El documento, además, era una obra de teatro en bruto. Bastaba con sintetizar los interrogatorios y agregar acotaciones mínimas para convertirlo en una pieza dramática documental. (Leñero, 1982: 66)

Esta investigación llevó al dramaturgo a localizar y revisar (gracias a Leopoldo Duarte, uno de los libreros más eficaces de la época) una serie de libros prácticamente desaparecidos del mercado, tales como: *Obregón, Toral y la madre Conchita*, de Hernán Robledo; *El conflicto religioso de 1926*, de Aquiles P. Moctezuma, *La Tumba del Pacífico*, del reportero Miguel Gil, en donde aparecían reportajes del periódico *La Prensa* del año 1932 –de donde Leñero pudo rescatar una entrevista realizada a la Madre Conchita durante su reclusión.

En *El juicio*, estrenada en 1971, Leñero trabajó a partir de sucesos históricos que cronológicamente no coinciden con el espacio temporal del dramaturgo (el juicio realizado a León Toral, debido al magnicidio perpetrado contra el General Obregón, tuvo lugar el 17 de julio de 1928). Como ya se sabe, Weiss propone que para que una obra pueda ser considerada teatro documento debe proponer estrategias que sirvan para mejorar, a través de posibles soluciones, los acontecimientos planteados en la obra:

Una dramática documental que elude una definición, que sólo muestra una situación sin esclarecer las razones de su existencia y la necesidad y posibilidad de su superación, una dramática documental que se queda en el gesto de un ataque desesperado sin haber acertado al enemigo, se rebaja a sí misma. Por ello, el teatro documento se enfrenta a la dramática que tiene como tema capital su propia desesperación y su rabia y se aferra a la concepción de un mundo absurdo y sin salida. El teatro documento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicable en todos sus detalles. (Weiss, 1976: 110)

Sin embargo, en el caso de esta obra específica, Leñero no puede proponer soluciones y su labor queda reducida simplemente a contar un evento histórico del pasado (a la manera de los dramas históricos). Aunque resulta importante matizar que pese a haber transcurrido casi medio siglo entre el evento histórico y el estreno de la obra, el montaje tuvo importantes censuras impuestas desde la Oficina del Espectáculo,<sup>21</sup> haciéndose patente el nivel de

---

<sup>21</sup> La Oficina del Espectáculo fue un organismo gubernamental encargado de decidir si una obra podía ser estrenada o no. Es importante recalcar que durante el sexenio de Luis Echeverría, se pronunciaba desde la presidencia un discurso de apertura democrática y derecho ciudadano a ventilar en público nuestro presente y

opresión ejercido desde las altas cúpulas sobre un tipo de teatro que buscaba impulsar en aquel momento el juicio crítico.

José Emilio Pacheco: Leñero se atrevió con un tema tabú como lo es todo tema posterior a Díaz. Por las mismas razones no se pudo escenificar *El atentado* de Ibargüengoitia y se enlató *La sombra del caudillo*. Si se persiguen obras y películas que tratan de los asesinatos de Obregón y Serrano, ¿qué pasará cuando a alguien se le ocurra llevar al teatro o al cine las matanzas del dos de octubre y del diez de junio? (Leñero: 1982: 115)

Esta cita de José Emilio Pacheco ayuda a proyectar una idea del poder censor que ha imperado en México, el cual orillaba a los dramaturgos a tratar estratégicamente temas del pasado para hablar de su presente (a la manera de Büchner), como mecanismo para evadir el régimen censor.

El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede. Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua.<sup>22</sup>

En 1964 se publica el libro *Los Hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, un estudio antropológico que condensa cinco biografías de una familia de escasos recursos. En dicha obra de carácter científico, se realiza una amplia descripción de las viviendas y el medio laboral de los sujetos estudiados. La intención del antropólogo era mostrar que las complicadas condiciones de los personajes derivaban del mal ambiente en el que se desenvolvían: la mala educación, falta de empleo, opresión de la que eran víctimas –en definitiva, de su paupérrimo contexto–. De alguna manera, la tesis que Lewis plantea es una tesis similar a la del naturalismo impulsado por el escritor francés Emile Zola: el medio condiciona al ser humano.

Oscar Lewis, encargó a su vez a Vicente Leñero (después de haber visto *Pueblo rechazado*) que realizara una adaptación teatral a partir de su libro antropológico. Leñero escribió su versión en la que utilizó como material documental el libro de Lewis y algunas investigaciones extras que él mismo llevó a cabo, gestándose así una interesante propuesta de teatro documental mexicano.

---

nuestro pasado. Discurso que, evidentemente, no era congruente con las prácticas de gobierno. En el año de 1964, por dar otro ejemplo, durante el sexenio de Adolfo López Mateos fue censurada la obra *El atentado* (que trataba justamente el mismo tema), escrita por Jorge Ibargüengoitia y dirigida por Juan José Gurrola.

<sup>22</sup> “Acercas del drama histórico”. Disponible en <[http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul\\_055.htm](http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul_055.htm)> (fecha de consulta: 25 de mayo de 2016).



Considero medular comentar que el hecho de que la obra no cumpla a rajatabla con los postulados teóricos de Weiss, no es motivo para pensar que el teatro documento de Leñero sea una dramaturgia carente de calidad literaria, ni tampoco para desestimar la idea de que lo hecho por Leñero pueda circunscribirse perfectamente a la tradición del teatro impulsado por Weiss. Por el contrario, estamos hablando de un teatro vivo que articula postulados heredados para generar nuevas, ricas y variadas propuestas. Me parece pertinente pensar en la posibilidad de que los postulados teóricos son formatos que terminan adaptándose a los diversos contextos y necesidades. Creer que la teoría debe ser “respetada” desde la práctica dramática o escénica, podría significar una forma de hacer, de algo vivo y mutable, un producto arcaico ceñido a normas preestablecidas. Estoy convencido de que tanto Weiss como Leñero, articulan –impulsados por sus propias necesidades vitales– propuestas sólidas y congruentes con su época, realizadas evidentemente no para cumplir con postulados formales, sino para comunicarse desde un espacio muy personal con el espectador de su tiempo.

## 1.6. *Los traidores* de Leñero, o de la orfandad de la información en los medios de comunicación

Leñero elevaba el periodismo a  
objeto artístico.  
Luis de Távira<sup>23</sup>

En la obra *Los periodistas*, publicada en 1978, Vicente Leñero narra el desfavorable proceso que dio cabida a que el entonces director del periódico *Excelsior*, Julio Scherer, fuese destituido de su cargo. Es importante manifestar que esta decisión fue impulsada desde las altas esferas por el propio presidente de la República, Luis Echeverría, quien encontraba en la figura de Scherer una amenaza a sus intereses políticos y de gobierno.

*Los periodistas*, libro donde narra todo lo que ocurrió días antes y después del 8 de julio de 1976, día del “golpe al *Excelsior*”. En esta crónica, Leñero ahonda sobre lo que ocurrió con las cooperativas internas de la publicación y, en especial con Regino Díaz Redondo, quién desbancó a Scherer y permaneció en su puesto durante 24 años.<sup>24</sup>

Es importante puntualizar que *Los periodistas* no es una obra de teatro, sino una novela; sin embargo, en el interior del texto –específicamente en el capítulo VII de la tercera parte–, Leñero integra una obra de teatro, a la que denomina “farsa panfletaria”. A dicha obra de teatro se le conoce de dos maneras distintas (dependiendo de dónde aparezca publicada). Se titula *Los Inos* (por los personajes Regino, Bernardino y Juventino) cuando aparece formando parte de la novela, y *Los traidores*, en el libro *Teatro documental*, donde funge como una pieza (autónoma) de teatro documento.

Aunque la farsa se explica cabalmente en el contexto de la novela citada, el autor considera que tiene, de suyo, un valor autónomo como pieza de teatro documental, y en este sentido admite una eventual puesta en escena. (Leñero, 1985: 29)

Tanto en la novela *Los periodistas* como en la obra de teatro documento *Los Inos* o *Los traidores*, el autor integra declaraciones y sucesos reales que ponen en evidencian los mecanismos que utiliza el poder para mantener al pueblo mediatizado y huérfano de la información real de los acontecimientos.

El libro de Leñero, novela testimonial, crónica o cómo se le quiera llamar, ha sido todo este tiempo el abrevadero, por excelencia, sobre las luces y sombras de la prensa nacional. El retrato escrito de quienes, por un lado, hicieron valer su derecho a pensar, informar y publicar, y por el otro quienes optaron por la

---

<sup>23</sup> Comentario realizado en el prólogo titulado “Vicente Leñero: o teatro o silencio”, de la obra *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero.

<sup>24</sup> “Los periodistas y el golpe al *Excelsior*”. Disponible en <<http://www.lahojadearena.com/los-periodistas-37-años-del-golpe-al-excelsior/>> (fecha de consulta: 27 de mayo de 2016).

traición y la ignominia. Estas páginas ofrecen en alto contraste todo aquello que genera repudio o admiración. Son, en el fondo, guía e inspiración para quienes abrazan el periodismo como tarea vital. La estampa más acabada sobre la resolución ética de quienes se convirtieron en ejemplo y directriz de la prensa mexicana. Es, para decirlo claro, la referencia casi mítica que ha alimentado por años los sueños y aspiraciones del deber ser del periodismo nacional. (Aristegui, 2013: 5)

Cabe mencionar que como consecuencia de este evento histórico, tanto Scherer como el propio Leñero, motivados por su vocación periodística y su compromiso con el ejercicio de la “verdad”, fundaron la revista *Proceso*, que durante años ha sido una revista encargada de analizar la “realidad” desde un prisma crítico, impulsando de esta manera el ejercicio que los medios de comunicación están obligados a hacer (pero que en realidad pocas veces logran).

*Los periodistas* ocupa un lugar principal, desde ahí se da cuenta de los acontecimientos que trajeron la afirmación ética y profesional de quienes decidían el momento y sus respectivas vidas, Leñero, Granados Chapa, Maza, Scherer y todos los periodistas que —sin saberlo a ciencia cierta esa tarde— se perfilaban como lo que hoy son, treinta años después: una parte sustantiva de la conciencia crítica del país. También desde ahí se contemplan los hechos que condujeron a la cruda ruptura de este diario, sus directivos y el cuerpo editorial, con la parte más poderosa del régimen de entonces. La fractura insalvable con el presidente de la República, paradójicamente, trajo una condición liberadora y los aires fundacionales necesarios que dieron pie a una nueva era del periodismo mexicano. Después del golpe a *Excelsior*, pasaron apenas algunos meses para que el desconcierto, la amargura, o lo que haya pasado por la existencia de quienes sufrieron el golpe, se tradujera en iniciativas que empezaron a cambiar sustancialmente el rostro de la prensa mexicana. Apenas cuatro meses después se organizó la salida de *Proceso*, sobradamente el semanario político de mayor influencia y circulación del país. (Aristegui, 2013: 5)

En este sentido, la obra ayuda a reflexionar sobre lo que es verdadero y ficticio en una sociedad en la que el “cuarto poder” moldea la percepción de los individuos en torno a su realidad, una realidad que a ojos de la posmodernidad se ha convertido en un simulacro.

Sin embargo, en el agotamiento de la utopía modernizadora, en la era de la imagen industrial y la masificación que estetiza unidimensionalmente la realidad, esta vocación indagadora se enfrenta a nuevos desafíos para el teatro. Porque cuando la modernidad pierde la capacidad de creer en el acontecimiento, cuando todo comienza a suceder como simulacro y la realidad se confunde con la ficción, el teatro tiene que deslindar su diferencia para sobrevivir, porque si todo es teatro, nada es teatro. Esta contradicción precisa la dinámica de aquella dialéctica negativa entre realidad y ficción que el conjunto de la obra teatral de Leñero entraña y desarrolla desde su inicial teatro testimonial, desde su teatro documental histórico, desde su teatro hiperreal, hasta su teatro de simultaneidad, plenamente ficción sin que por ello renuncie a ninguno de sus hallazgos y recursos habituales; indagación, documento, inmediatez social, fotografía, estructura cinematográfica, topografía inusitada, especificidad nacional, histórica, moral, ideológica. (Tavira, 1994: 16)

Nuestra realidad tal y como la narran la mayoría de los medios de comunicación se ha convertido en una ficción que no empata con lo que de verdad acontece. La propuesta de Leñero, sus técnicas y recursos se asumen, en este sentido, como una posible vía ante la orfandad manifestada por los medios. El trabajo de este dramaturgo-periodista mexicano es en todo sentido un acto desafiante ante la amnesia que provocan las verdades oficiales. Su

impulso de desenmascarar –similar en todo sentido al de Peter Weiss– le lleva a realizar una dramaturgia congruente y necesaria ante un sistema político mexicano diseñado para ejercer con látigo de esbirro contra las clases desfavorecidas.

También venía del periodismo, escritura puntual, laconismo obligatorio, ejercicio testimonial, apasionamiento por el suceso, avidez de noticia, catalizados por una realidad nacional en la que la prensa contribuye a la mitificación y el enmascaramiento; el periodismo de Leñero se identifica con la tenacidad de una prensa desafiante que intenta sortear las reglas crípticas del sistema político mexicano para decir la verdad, porque entiende que esa es la razón de ser del periodismo, más aún en un país amnésico y oscurecido por las verdades oficiales, a la deriva de impunidad sistemática. Un país en el que, en efecto, nadie sabe nada. (Tavira, 1994: 16).

La labor de Leñero, desmitificadora y desalienadora, impulsada desde el ejercicio de la dramaturgia y el periodismo, se ha enfrentado continuamente a la censura y a los abusos de autoridad. Esto no puede sorprendernos en un país en el que personalidades de la talla de Scherer y el propio Leñero –ambos investigadores y periodistas– son tomados como agentes amenazantes por gobiernos que utilizan como método y recurso, precisamente, la falta de memoria:

Vocación al escándalo y afirmación del conflicto como síntoma casi exclusivo de la vida social. Este linaje de periodistas es necesariamente investigador, semejante al detective que indaga un crimen, menos para encontrar culpable, más para descubrir las causas estructurales del desorden. A nada de esto renuncia Leñero en su quehacer dramático. En varias ocasiones, sus obras se enfrentan violentamente contra la censura y los abusos de autoridad, provocando espectaculares escándalos nacionales. (Tavira, 1994: 16).

Todo, a través de un pensamiento crítico que lucha contra los lugares comunes que la historia oficial nos dicta, para encontrar una realidad siempre escondida y silenciada, una realidad que se busca desde el fondo de las entrañas. Por tanto, puede decirse que el teatro de Leñero busca romper las relaciones de autómatas de las que nuestra sociedad es presa.

Las relaciones humanas son esencialmente las de autómatas enajenados, en las que cada uno basa su seguridad de mantenerse cerca del rebaño y en no diferir en pensamiento, en sentimiento o en la acción. (Fromm, 2012: 110)

## 2. SEGUNDA PARTE: El teatro documento como texto en México

La situación política, sociológica y económica del mundo  
y del hombre contemporáneo pedía una  
nueva forma de representar la realidad.  
Del Toro

El presente capítulo es una introducción de la segunda parte de esta tesis, cuya finalidad será la de revisar la obra de una serie de dramaturgos que han elaborado teatro documento mexicano. La intención es analizar los temas que abordan y las maneras en que investigan e integran el material documental dentro de sus propuestas. Propongo revisar la relación dialéctica entre los textos y sus contextos sociales, a fin de crear un muestrario de la actividad realizada en México a partir de la propuesta que hace el propio Peter Weiss, así como realizar una labor comparativa entre algunos textos de teatro documento alemanes y mexicanos, revisando los temas abordados, la pertinencia de las obras dentro de sus contextos culturales y la repercusión sociopolítica de las mismas.

Con la intención de aclarar las bases teóricas que configuran aquello que comprendemos por teatro documento, incorporo a continuación una cita sobre las principales características propuestas por Weiss:<sup>25</sup>

El teatro documento es un tipo de teatro en el que el autor, para la construcción de su drama, se ha basado en hechos concretos comprobados mediante documentos tanto textuales como no textuales que ha obtenido durante la investigación de aquello que pretende llevar a escena. Existen dos tipos de documentales: los documentales puros y los mixtos. Los primeros son aquellos en que los materiales tanto visuales como verbales de los que se compone el texto y/o el espectáculo son prácticamente todos documentales, y los segundos, son el resultado de la fusión entre lo documental y la ficción. En la obra *La indagación* de Peter Weiss (paradigma del teatro documento) el soporte documental en el que se apoya el dramaturgo para la elaboración de su texto, son las actas de un proceso celebrado en la República Federal a nazis que participaron activamente en campos de concentración. Toda obra documental cuenta, dadas sus características, con un alto grado de actualidad y una vitalidad política de gran envergadura, y sobre todo está cargada de un profundo sustento de “realidad”, por lo que podríamos decir que una obra documental no es un texto ficticio, sino un texto dramático articulado y basado en soportes extraídos de la realidad, una realidad que es llevada a escena para ser sometida a examen y con la finalidad de ser transformada. (Rodríguez, 2014: 10)

---

<sup>25</sup> Cabe mencionar que la presente cita ha sido integrada en mi trabajo previo de investigación *El teatro documento. Una alternativa para denunciar la violencia: el Caso México*. La presente investigación busca dar continuidad y profundidad a aquel primer trabajo.

E integro, para complementar lo anterior y terminar de aclarar las diferencias entre drama histórico y teatro documento, las principales características de este último, extraídas de la tesis doctoral “El drama documental alemán” de Luis Acosta:

- El teatro documento se sirve fundamentalmente de hechos y realidades documentadas históricamente y, por lo tanto, no ficticias; por lo que el grado de fidelidad histórica es muy importante.
- Su finalidad es criticar el encubrimiento y/o el falseamiento de la realidad, convirtiendo a los acontecimientos históricos en eventos sometidos a examen. Los medios de comunicación se han encargado de crear mentiras históricas que deben ser aclaradas.
- El teatro documento ofrece un montaje de materiales auténticos sin alterar el contenido y de una manera adecuada a la calidad formal del material, con el objeto de hacer transparentes procesos sociales, es decir, históricos.
- El teatro documental es teatro político en el sentido de que pretende una formación política. Con la crítica al encubrimiento, al falseamiento de la realidad y a la mentira, pretende influir en la realidad.
- El teatro documento cuenta con un marcado carácter didáctico que se manifiesta en el sentido de que el destinatario saque de la enseñanza recibida las correspondientes consecuencias que le lleven a una acción posterior fuera del ámbito del teatro.
- El objetivo fundamental del teatro documental es cambiar el estado actual de las relaciones sociales.

De lo anterior podemos resaltar que la parte central del teatro documental radica en su interés por desenmascarar, analizar y criticar acontecimientos históricos que generalmente quedan relegados al territorio de lo velado. Y que a través de esta revelación se busca, en una segunda instancia, evidenciar los mecanismos que se articulan desde la política, los medios de comunicación y otros cotos de poder para mantener alienado a un importante número de ciudadanos. Como resultado de este reconocimiento, se busca como fin último transformar las actuales condiciones que favorecen a unos cuantos y mantienen en condiciones precarias al resto. Por lo tanto, el teatro documento es un teatro con una profunda carga revolucionaria.

El ejercicio de montaje (mencionado arriba, en el tercer punto) que se realiza con los materiales para crear una obra de estas características, de alguna manera puede trastocar la finalidad de la pieza en cuestión. Pues en este ejercicio, existe siempre material que se incorpora o se desecha, una selección que está supeditada a la ideología de quién hace el montaje. El teatro documento, entonces, no siempre es un teatro “objetivo”, debido a que la subjetividad del creador suele irrumpir en la selección y utilización de los documentos.

Es importante subrayar la fidelidad, autenticidad y objetividad de los documentos utilizados. Por el solo hecho de tratarse de documentos, éstos parecen tener una capacidad de legitimar eventos históricos por sí mismos, y de dar a la escena la característica de que aquello que se ve está “basado en hechos reales”. Sin embargo, en el proceso creativo de un texto de teatro documento, el lector no está al tanto de si los documentos han sido o no analizados por el autor a través de un proceso de crítica de fuentes (ejercicio que realizan generalmente los historiadores con la intención de buscar la objetividad en su labor). Dichas circunstancias, relativas al proceso creativo de una obra de teatro documento —el tema de la objetividad del documento y el tratamiento que el dramaturgo hace del mismo— son elementos que ponen en tela de juicio algunos de los preceptos con los que nos encontramos tanto en el terreno de la teoría como en el de la práctica del teatro documento.

Por lo tanto, con la intención de afinar la concepción de los usos y mecanismos del teatro documento, se proponen como temas a tratar las siguientes cuestiones:

- Aunque el teatro documento se sirva fundamentalmente de hechos y realidades documentadas históricamente y, por lo tanto, no ficticias, su grado de fidelidad histórica podría ser discutible en algunos casos.
- Aunque la finalidad sea criticar el encubrimiento y/o el falseamiento de la realidad, convirtiendo a los acontecimientos históricos en eventos sometidos a examen, sería importante preguntarnos en cada caso si el tratamiento que se hace de los documentos es totalmente objetivo, y si los documentos seleccionados concuerdan totalmente con la realidad. Ya que si esto no es así, se estaría incurriendo en una desinformación similar a la que suelen perpetrar los medios de comunicación.
- ¿En realidad un documento siempre es un material auténtico que pueda hacer transparentes los procesos sociales?

- ¿En realidad se cumple en cada caso el objetivo del teatro documento de influir en la realidad? ¿Cómo podría ser medible dicha influencia?

Se abordarán dichas problemáticas a través del análisis de obras de teatro documento mexicano, mismas que serán revisadas tomando en cuenta los siguientes parámetros:

1. Determinar si en realidad el texto en cuestión es teatro documento o drama histórico: Una de las principales diferencias entre los dos géneros es que en el teatro documental, el propio documento es la base sobre la que se sostiene toda la obra, y ésta está hecha justamente para someter a juicio la propia historia con la intención de transformarla, por lo que su finalidad es predominantemente política. En el drama histórico, en cambio, el dramaturgo sólo se sirve del documento de una manera aislada y esporádica para introducirlo en el fenómeno dramático, por lo general como mera inspiración. No interesa analizar ni transformar la historia, la finalidad se relaciona más con el entretenimiento y la diversión (elementos que caracterizan mejor al teatro burgués).
2. Definir si es teatro documento mixto o puro: Se trata de analizar si cada obra está basada solamente en documentos o si combina el material documental con la ficción. Un ejemplo de teatro documento puro sería la obra *La indagación* de Peter Weiss, que reproduce los juicios de Auschwitz llevados a cabo a los funcionarios y políticos de los campos de concentración durante el régimen nazi. Un ejemplo de teatro documento mixto es la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, inspirada en un hecho real documentado en el periódico *La Jornada* del 3 de julio de 1987. Expone diversas situaciones trágicas que padecen los inmigrantes al intentar cruzar la frontera de Estados Unidos de América, en busca de mejores condiciones de vida.
3. Analizar la relación entre los textos y sus contextos: Para la creación de teatro documento es fundamental la relación que existe entre las circunstancias sociopolíticas y la obra. El propio Weiss comenta que es indispensable, para que una obra sea considerada teatro documento, que ésta no se limite a exponer un problema, sino que aspire a modificarlo. Una obra que exponga una problemática superada por el tiempo no estaría cumpliendo con esta característica. Revisaremos entonces la vigencia que los temas abordados tienen frente a sus contextos.



4. Identificar cuáles son los documentos con los que el dramaturgo trabajó en cada caso: Resulta medular para el análisis de una obra de teatro documento, conocer a profundidad los documentos en los que la obra está apoyada, a fin de esclarecer la autenticidad y el uso de los mismos. Mediante este ejercicio, se pretende analizar si la obra en cuestión está cumpliendo con uno de los principales objetivos del teatro documento: hacer transparentes procesos sociales

Hugo Salcedo comenta la pertinencia del teatro documento en México, en un contexto que exige cada vez más “una aclaración” de los diversos episodios sociales, políticos, económicos y culturales:

Una estrategia discursiva de las prácticas dramatúrgica y espectacular en México, por su efectivo carácter de acusación social y –ante todo- política, ha sido la conformada por recursos del denominado teatro documento. En los tiempos más recientes y considerando como base el ejercicio de sus competencias –ciertamente utilizadas mediante fórmulas mixtas- el teatro documento vuelve a ser fórmula de uso. (Salcedo, 2016: 99)

Los usos del teatro documento en México y sus métodos de creación serán temas a tratar durante los siguientes capítulos. La multiplicidad de obras que analizaremos se apoya en una diversidad temática muy nutrida, que con el paso del tiempo sigue expandiéndose y adaptándose a nuestras circunstancias sociales:

Existen textos dramáticos que se escriben considerando distintos momentos o sucesos de la historia como los procesos inquisitoriales del México colonial, los capítulos independentistas del Siglo XIX, las estampas revolucionarias del XX, las situaciones militarizadas del sesenta y ocho, las catástrofes naturales como el gran terremoto de 1985 o los accidentes o las negligencias derivadas de éstos. Bajo la mirada del teatro documento se filtran también temas como los de la inmigración forzada y los desplazamientos geográficos ordenados por la violencia, los feminicidios como los de Ciudad Juárez y otros puntos del país, la guerra del narcotráfico, la violencia infantil o familiar, las desapariciones obligadas, etcétera, que han marcado la turbulenta vida de este país poniendo en riesgo la integridad de sus habitantes. (Salcedo, 2016:114)

Los siguientes capítulos intentarán ser un muestreo del amplio espectro de teatro documento mexicano. En este sentido, resulta medular comentar que en ésta como en toda selección de textos, quedan excluidas varias obras que seguramente también son representativas, así como algunas otras que –debido a la difusión tan escasa de este tipo de teatro en nuestro país– han quedado fuera del presente estudio; esto no les quita, por supuesto, mérito ni importancia y exige abrir futuras vías de investigación.

## 2.1. Vicente Leñero como pionero del teatro documento

La conciencia es como una lámpara.  
Ninguno de ustedes baja a trabajar a la mina sin su lámpara, ¿no es cierto?  
Aquí arriba la conciencia es nuestra lámpara, vamos usándola para luchar.  
Vicente Leñero

Vicente Leñero nace el 9 de junio de 1933 en Guadalajara y se traslada a la capital para estudiar la universidad. Comenzó estudiando ingeniería civil en la Universidad Nacional Autónoma de México, pero rápidamente se aburrió de la carrera debido a que descubrió un profundo interés por la escritura, motivo que lo orilló a dejar la ingeniería para estudiar periodismo en la escuela Carlos Septién García. Al concluir sus estudios de periodismo comenzó a combinar el ejercicio literario con la labor periodística. En 1963, se publica su primera novela, *Los albañiles*,<sup>26</sup> que lo hizo merecedor del Premio Biblioteca Breve, galardón que impulsó sus primeros pasos por el mundo de las letras.

En *Los albañiles*, obra que en más de un sentido tiene que ver con los procedimientos del *nouveau roman*, la estructura mezcla con resultados positivos ingredientes de la novela de costumbres y la novela policial; asimismo pone en contacto elementos de orden terrestre (la miseria, el vicio, el ocio y el crimen) y elementos que podrían calificarse de metafísicos (la gracia y el perdón divinos); así, Leñero escribe una novela que en el fondo son tres novelas: una que denuncia artísticamente las miserias de la clase obrera, otra que relata la historia de un crimen y otra más, católica, que deja a la misericordia infinita de Dios el juicio de los errores humanos. (Carballo, 1965: 6)

En 1967 escribe su primera obra de teatro documento, *Pueblo rechazado*, donde se hace evidente su interés por combinar la labor periodística con el teatro. Interés que se mantendrá reflejado en varias obras de teatro documento posteriores y en algunas novelas, tales como *La gota de agua* y *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz*, donde la vinculación de eventos de la realidad se combinarán con la ficción.

Su obra literaria se compone de las siguientes novelas: *La voz adolorida* (1961), *Los albañiles* (1964), *Estudio Q* (1965), *El garabato* (1967), *Redil de ovejas* (1972), *Los periodistas* (1978), *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979), *La gota de agua* (1984), *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz* (1985) y *La vida que se va* (1999); una decena de libros de cuentos (publicados entre 1959 y 2017) de los que podemos destacar: *Sentimiento de culpa. Relatos de la imaginación y de la realidad* (2005) y *Gente así. Verdades y mentiras* (2008); más de treinta obras de teatro que aparecen recopiladas en los

---

<sup>26</sup> Obra en donde se relata el asesinato de un velador en una construcción y se analizan los distintos móviles que pudieron impulsar el crimen. Dicha novela fue adaptada al teatro y al cine.

libros *Teatro completo 1* (que abarca sus primeros 17 años de creación teatral, entre 1968 y 1985), *Teatro completo 2* (obras escritas entre 1986 y 1997) y *Dramaturgia terminal. Cuatro obras*, publicado en el años 2010, que incluye sus últimos cuatro textos: *Hace ya tanto tiempo*, *Avaricia*, *Todos somos Marcos* y *Don Juan en Chapultepec*;<sup>27</sup> cinco libros en torno a la labor periodística, de entre los que destaco *Periodismo de emergencia*, publicado en 2007; así como libros de ensayos, memorias y testimonios, de entre los que sobresale *Vivir del teatro*, libro autobiográfico en donde el dramaturgo explica de manera entrañable la relación que tuvo con el teatro a lo largo de su vida. También es digno de mencionarse su trabajo periodístico, que tuvo cabida en los diarios y revistas *Heraldo de México*, *Excelsior*, *Revista de Revistas* y *Claudia*. Dentro de su labor periodística merece una especial distinción su labor en la revista *Proceso*,<sup>28</sup> donde colaboró como periodista y subdirector durante veinte años.

Cuando analizamos la obra literaria de Leñero, advertimos un recurrente interés por la experimentación, sumado a un continuo ejercicio de crítica social. Esto hace de su escritura una de las más profundas e interesantes en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX:

La obra narrativa y dramática de Vicente Leñero representa un caso particular en la historia y desarrollo de la cultura en México. Su labor literaria en la narrativa y el teatro se caracteriza por el rigor de la construcción y la experimentación constante. (Gómez, 1994: 65)

La combinación de sus oficios literato y periodístico lo convierte obviamente en un escritor interesado por su contexto sociopolítico. No resulta casual el hecho de que la primera obra de teatro escrita por este dramaturgo sea una obra de teatro documento:

Es precisamente una obra de teatro documental con la que Vicente Leñero llega al teatro mexicano: *Pueblo rechazado*, escrita en 1967. (Gómez, 1994: 67)

Dicha obra, con la que se estrena como dramaturgo, será un claro ejemplo de una búsqueda experimental, así como de su condición de escritor que realiza su obra apoyándose en el periodismo, circunstancia que estará presente a lo largo de toda su creación.

---

<sup>27</sup> Su obra dramática está compuesta por obras de teatro documento, dramas históricos, piezas y dramas.

<sup>28</sup> *Revista semanal*, fundada en 1976 por Julio Scherer, Vicente Leñero, Armando Ponce, entre otros. Sus artículos se caracterizan por su profunda crítica contra el gobierno. A lo largo de sus publicaciones, se desvelaron múltiples casos de corrupción y abuso de autoridad, convirtiendo a la revista en un referente dentro del ámbito periodístico mexicano.

Como el mismo Leñero lo relata, *Pueblo rechazado* es resultado de un primer acercamiento periodístico a los acontecimientos y de un deseo por experimentar con la escritura teatral en un *impasse* de la escritura de la novela que por entonces le ocupaba: *Redil de ovejas*. (Gómez, 1994: 68)

Leñero es un periodista riguroso comprometido con las causas sociales, y al mismo tiempo un novelista, guionista y dramaturgo ajeno a las corrientes y grupos literarios de su época. Esto hace de él un literato con un estilo único que impulsa creaciones muy reconocibles, en donde el tema de “lo real” es un elemento que aparece como búsqueda permanente:

Vicente Leñero tenía como musa a la realidad. Desde sus primeros cuentos fue un guerrero solitario, un cazador de verdades incómodas en un universo repleto de desigualdades sociales. Un hombre de fe y espíritu crítico que se obsesionó por escribir sin adornos las historias que le tocaron el alma.<sup>29</sup>

En definitiva, Leñero es un escritor innovador, una pluma original capaz de fusionar en su creación el rigor periodístico con la libertad creativa:

La coexistencia de los varios mundos de Leñero se expresa en un periodismo apuntado por la literatura y por narraciones que comparten la precisión puntual del periodismo.<sup>30</sup>

En sus tempranas piezas de teatro documento identificamos las principales características que estarán presentes en toda su obra: la combinación de técnicas heredadas de la literatura y el periodismo, un afán por lo experimental, interés por trabajar a partir de la realidad, una necesidad de generar una crítica sociopolítica desde la escena. Leñero, como pionero del teatro documento, aprovecha sus conocimientos sobre periodismo para que, logrando modelar sus propuestas través de una profunda investigación de los acontecimientos reales:

Empiezo haciendo un teatro documental en donde no invento nada, sino lo reporteo, de alguna manera.<sup>31</sup>

Ese ejercicio de reportar la realidad de un México que en la década de los sesenta era de por sí convulsa, convierte a este pionero en un autor que ejerce, mediante su trabajo, una crítica a los usos del poder y a la historia oficial de México.

Debido al empleo que hace de hechos reales, contemporáneos o del pasado, como materia prima de varias de sus obras y que, en su momento, han hecho una crítica al poder o a la historia oficial de México, su obra ha jugado un importante papel social y ha ampliado el campo de la recepción. (Gómez, 1994: 65)

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> “Vicente Leñero. La construcción de una obra”. Disponible en:

<[https://www.youtube.com/watch?v=H\\_JrST5KaiE&t=5s](https://www.youtube.com/watch?v=H_JrST5KaiE&t=5s)> (fecha de consulta: 10 de junio de 2016).

<sup>31</sup> “Vicente Leñero”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=nJtvNizwAPE>> (fecha de consulta: 10 de junio de 2016).

A través de su pluma se han analizado múltiples personajes históricos, tales como: el sacerdote Gregorio Lemercier, León Toral, José María Morelos y Pavón, Ernesto Che Guevara y Hernán Cortés (entre muchos otros), siempre con la firme intención de desmitificarlos, juzgarlos, reinterpretarlos, releerlos –según sea el caso– articulando nuevas vías que nos permitan cuestionar la manera en que nos es relatada la historia:

Los “documentales”, además de responder a la tendencia del “teatro documento”, vendrían a ser obras basadas en documentos escritos no literarios: la historia, el reportaje, la consignación “fiel” de hechos y palabras que han ido perfilando la historia de diversos aspectos en nuestro país. (Rivera, 1994:11)

Esta manera de revisar la historia a través del teatro mediante un ejercicio más crítico, representa –como bien ha señalado el estudio de Salgado y Clark– un nuevo tratamiento, alejado de una visión nacionalista sobre los diversos episodios históricos:

Uno de los primeros estudios más amplios sobre el teatro documental de Leñero es el de Fred M. Clark y María A. Salgado “Documentary Theatre in Mexico: Vicente Leñero’s *Pueblo rechazado*” (Clark 1971), el cual comienza con la afirmación de que esta obra inaugura un nuevo movimiento en la escena mexicana: el teatro documental... Clark y Salgado encuentran en *Pueblo rechazado* la influencia evidente de Weiss en la referencia a hechos concretos, la investigación sobre materiales y documentos reales y la selección de los elementos esenciales para conformar un drama... *Pueblo rechazado* representa una piedra de toque en el teatro mexicano contemporáneo, al trascender los límites del nacionalismo en el tratamiento de los problemas del hombre moderno, que al final de cuentas se resumen en la búsqueda solitaria de su propia identidad. (Gómez, 1994: 71)

Además de este estudio, es importante la investigación de Tamara Holzapfel, *Pueblo rechazado. Educating the Public through Reportaje*, trabajo en el que se hace referencia a las influencias de la literatura estadounidense, el *cinema vérité* y, evidentemente, las obras de teatro documento alemán en los textos de Leñero:

...esta pieza,<sup>32</sup> que señala el principio del teatro documental no sólo en México sino en América Latina... Para ello, la investigadora subraya la tendencia, en boga de los sesenta, de llevar los elementos del reportaje periodístico a diversos campos artísticos. Cita los casos de Truman Capote, Norman Mailer, James Baldwin y Mary McCarthy en la literatura estadounidense, los trabajos de Jean Vilar, Armand Salacrou y Armand Gatti en el teatro francés, así como las obras del *cinema vérité*, pero sobre todo, en el caso que nos ocupa, las propuestas del teatro documental alemán, que surge en 1963 con la obra *Der Stellvertreter (El diputado)* de Rolf Hochhut. (Gómez, 1994: 72)

Por su parte, Torres Trueba nos aclara que aunque Leñero se vea influenciado por los padres del teatro documento alemán, se encargó de realizar sus textos desde una perspectiva un tanto distinta. Aunque busque persuadir y promover un juicio crítico en los espectadores, muchas veces lo intenta sin un apego total a la realidad de los eventos históricos.

---

<sup>32</sup> Refiriéndose al primer texto de teatro documento de Vicente Leñero, *Pueblo rechazado*.

Torres Trueba hace énfasis en que los elementos de la carrera periodística de Leñero son los que le permiten “armonizar arte y reportaje” en sus obras documentales y que, a diferencia de los alemanes, no se preocupa por la veracidad de sus obras, del apego absoluto a la realidad de los hechos. Sin embargo, señala que el teatro documental de Leñero incorpora tres elementos básicos en la función de este teatro: informan, conducen a la reflexión y persuaden al espectador. (Gómez, 1994: 85)

El teatro de Leñero no siempre busca usar el documento como un medio para esclarecer aquello que se ha mantenido oculto o para desvelar la manera en que en realidad ocurrieron los acontecimientos. En ocasiones, el dramaturgo usa el documento para cuestionar al documento mismo, y así realizar una crítica en torno a la fidelidad con la que se nos relatan los acontecimientos históricos:

Cabe señalar que en el conjunto de su teatro documental, a Leñero le interesa hacer obvia la utilización del documento, exponerlo como una elaboración textual de la realidad, como una versión de la realidad y no, es evidente, como la realidad misma. Este empleo cuestiona el documento mismo (el cual, sin embargo, parece convertirse en la forma privilegiada de conocimiento). (Rivera, 1994:12)

Queda demostrado, en este capítulo, el hecho de que Leñero es el primer creador de teatro documento en México y Latinoamérica. En un próximo capítulo, encargado de analizar específicamente su obra *El juicio*, ahondaremos en otro tema ya perfilado: los usos del documento como medio para cuestionar los relatos impulsados por la historia oficial.

## 2.2. Relación del periodismo y el teatro documento

A Miroslava la mataron por lengua larga.  
Que nos maten a todos, si esa es la condena de muerte por reportear este infierno.  
No al silencio.  
Javier Valdez<sup>33</sup>

Desde sus inicios, el periodismo en México ha sido esencialmente político. El primer diario que surge en el México independiente, *El despertador americano*, sirvió como medio para plasmar una serie de ideas encaminadas a la búsqueda de la libertad nacional. La primera edición de dicho periódico fue publicada el jueves 20 de diciembre de 1810 por Francisco Severo Maldonado y José Ángel de la Sierra, quienes convencieron al cura Miguel Hidalgo de la importancia que podía tener –para la causa de la lucha libertadora– la publicación de un diario que difundiera los ideales del movimiento. Con ello, el periodo de la Independencia será un momento decisivo para que un grupo de intelectuales encuentren que la prensa escrita es un medio para la difusión de importantes y necesarias transformaciones sociales:

Antes del grito de Dolores todo está en calma. A partir de 1819 surge una minoría consciente que por medio de sus periódicos busca la independencia nacional que se consigue el 27 de septiembre de 1821. (Secanella, 1983: 8)

A partir de la Independencia, la relación entre política y periodismo será muy estrecha. De tal manera que podríamos dividir el ejercicio del periodismo en dos ejes totalmente antagónicos: uno diseñado para apoyar a la cúpula política a toda costa, aunque esto signifique ir contra del principal objetivo del periodismo moderno (difundir información de una manera clara, precisa y objetiva), frente a otro que busca exponer, criticar y develar las injusticias ejercidas por los gobernantes, así como evidenciar la serie de inconsistencias de las instituciones; lo que muchas veces, en un país como México, conduce a la muerte.

Estudiar la prensa en México es estudiar el poder mismo en toda su expresividad. El periodismo mexicano es un medio de comunicación del poder o contra el poder. (Secanella, 1983: 7)

En este sentido, resultan alarmantes las cifras reportadas en las últimas décadas por la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Del año 2000 a 2017, se han registrado homicidios de ciento veintiséis comunicadores, lo que pone a México como el tercer país del

---

<sup>33</sup> Extraído de la cuenta de Twitter del periodista Javier Valdez, refiriéndose a la periodista Miroslava Breach, asesinada en Chihuahua el 23 de marzo de 2017.

mundo con mayor número de periodistas asesinados, tan sólo por debajo de Iraq y Afganistán (países donde esta violencia se explica por la guerra que en ellos se vive).

La prensa reaccionaria muchas veces está formada por empresarios o políticos que hacen uso del medio de comunicación para difundir solamente aquello que les resulta conveniente, y en ningún caso atentan o critican el statu quo:

La Gran Prensa aparece hoy alentada por industriales y profesionales de la publicidad, que fundan sus órganos periodísticos más como complemento e instrumento de sus pingües negocios que por fines puramente periodísticos. (Martínez de la Vega, 1981: 8)

Si a esto sumamos que por cuestiones constitucionales en México, el gobierno resulta ser dueño del aire mediante el cual se transmiten las radiodifusoras y televisoras –siendo él mismo quien otorga concesiones y establece quién y cómo se deben dar las noticias–, resulta evidente que nos enfrentamos a un territorio hostil que está diseñado para impedir la difusión de “lo real”.

En México los medios electrónicos de comunicación funcionan con un sistema propio de los absolutismos europeos del tiempo de los luises. El Estado no aparece como dueño abierto de los medios electrónicos de comunicación, pero se operan bajo el título de concesión, por lo cual no se puede hablar jurídicamente de la propiedad privada de la radio y la televisión.

El concepto de concesión viene de los regímenes absolutistas, donde el rey se consideraba dueño de vidas y haciendas y hasta el aire era de su propiedad. Dicho término se usó hasta hace algunas décadas en el sistema bancario, ahora ya es autorización, lo que deja claro que los bancos son propiedad privada.

En Estados Unidos, el término concesión no se usa en los medios electrónicos de comunicación, sino el de autorización o licencia. En el caso de México, como una estrategia de control, se sigue usando el concepto de concesión, que en estricto sentido significa que la propiedad del aire mediante el cual transmiten todas las radiodifusoras y televisoras es del gobierno.<sup>34</sup>

En un estudio que realizó el periodista Héctor Gama publicado en la revista *Proceso* en 1982, se expusieron las cifras que el PRI gastó en embutes durante la campaña del presidente Miguel de la Madrid, quien gobernó el país de 1982 a 1988. Estas acciones corruptas son sólo un ejemplo de una constante que se vive actualmente en la prensa mexicana, como resultado del vínculo señalado entre la política y el denominado quinto poder:

Héctor Gama, dedicó un espacio en la revista *Proceso* a comentar lo que cobraban aproximadamente cada uno de los 60 periodistas que seguían al entonces candidato Miguel de la Madrid, a lo largo de la campaña electoral: alrededor de medio millón de pesos, aparte de lo que habitualmente reciben del PRI

---

<sup>34</sup> “Concesión y libertad de expresión”. Disponible en <<http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/concesion-y-libertad-de-expresion.html>> (fecha de consulta: 28 de mayo de 2017).



y de sus sueldos regulares. Según Gama, el partido gasta en *embutes* (pago extra en dinero a los periodistas) casi tres millones y medio de pesos al mes. (Secanella. 1983: 11)

Es patente que esta vinculación genera terribles consecuencias para el desarrollo de México. A estas alturas, parece no existir la posibilidad de desarticular este cáncer que debilita y mantiene a buena parte de la práctica periodística en territorio abyecto.

Hasta ahora, con el gobierno como principal generador de corrupción entre periodistas, no sólo se neutraliza la libre expresión y se transforma la información en mentiras y adulaciones, sino que se deteriora el ejercicio de la práctica periodística. (Secanella, 1979:15)

Es la ideología dominante la que, a través de los medios de comunicación, cercena nuestro derecho de vincularnos con nuestra historia. Tanto el periodismo como los productos que se exponen a través de los principales medios de comunicación mexicanos (Televisa y T.V. Azteca) tienen como principal finalidad convertirse en pantallas de humo, frente a múltiples actos de injusticia y abusos de poder.

Las masas no hacen la historia sino a condición de que antes comprendan que están separadas de ella, separadas por el espesor de la ideología dominante, por todas esas novelas que la burguesía les cuenta. (Ranciere, 1975: 35-36)

Marín hace un acertado listado de las estrategias que ejecutan los medios vendidos para cumplir con sus vulgares objetivos. Basta con abrir un periódico conservador o ver un programa televisivo o noticiero dirigido a las grandes masas, para notar cómo la práctica del escándalo, la exageración, el sensacionalismo, el morbo, la difamación, la calumnia y el uso del terror, se convierten en pan de cada día:

El derecho a la información y la libertad de expresarlo derivan del desconcierto cuando se deforma la realidad con la exageración; se aturde con el escándalo; se azora con el sensacionalismo; se provoca con el morbo; se vende el temor como noticia; se extorsiona con el chantaje; se afama por difamar; se prestigia por desprestigiar; se calla por cobrar; se miente para argumentar y se calumnia para vivir. (Marín, 81: 21)

En esta línea, el trabajo de periodistas como Jacobo Zabludovski, López Doriga y Carlos Loret de Mola se caracterizan por cumplir con las cualidades anteriormente citadas por el propio Marín. Por el contrario, frente a un reportaje crítico y objetivo, a veces ha resultado implacable la respuesta del gobierno cuando éste no admite la crítica lanzada por reporteros que hacen su labor con rigor y profesionalismo. En este sentido, resulta capital mencionar el acontecimiento acaecido con el periódico *Excélsior* el día 8 de julio de 1976, cuando el periodismo mexicano sufrió las consecuencias del autoritarismo presidencial, a través de Luis Echeverría Álvarez (el presidente en turno), quien no supo aceptar las críticas lanzadas por

el diario de Scherer y su equipo, como consecuencia de lo cual más de 200 periodistas perdieron sus empleos. Este evento se convirtió en uno más de los sucesos históricos en donde la mano férrea del gobierno abusó rotundamente de su “autoridad”.

Para tratar el evento, convendría remontarse hasta 1970, año en el que Julio Scherer y Daniel Cosío Villegas –en colaboración con otros periodistas– comenzaron a publicar en el periódico *Excélsior* críticas, crónicas y reportajes de investigación que no resultaban de la simpatía del entonces presidente Echeverría, ni de los grupos del poder económico. Por ese motivo, durante una asamblea de la Cooperativa Excélsior (realizada de manera ilegal el día 8 de julio de 1976) fueron expulsados Julio Scherer (quien era el presidente del periódico) y sus múltiples seguidores, quedando el diario a cargo de Regino Díaz Redondo.<sup>35</sup> Como respuesta a este abuso, cuatro meses después renunciaron al periódico más de 200 personas, entre los que se encontraban importantes intelectuales, fotógrafos, reporteros y colaboradores, incluyendo a personalidades del medio intelectual y cultural de la talla de Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Miguel Ángel Granados Chapa, Rafael Ramírez Castañeda, José Emilio Pacheco y Jorge Ibargüengoitia, por mencionar algunos.

Los empresarios no pudieron acabar con el *Excélsior* de Scherer. Sí lo pudo hacer el presidente Echeverría, que puso todos los medios para que Scherer, Hero Rodríguez y cinco altos ejecutivos fueran echados del periódico en una asamblea ilegal, celebrada el día 8 de julio de 1976. Más de 200 escritores, periodistas y fotógrafos salieron del periódico de más prestigio de Latinoamérica, como lo definió el *Times* de Londres, se había acabado. El ocho de julio, el *Excélsior* sufrió el más duro golpe de la historia del periodismo mexicano. (Secanella, 1983: 32)

La labor de este grupo de periodistas podría catalogarse de heroica. Muchos de ellos continuaron ejerciendo sus labores impulsados por un compromiso ético y una necesidad de cuestionar la realidad a través de la revista *Proceso*:

*Proceso*, la revista de Scherer, se constituyó rápidamente en una competencia informativa para los diarios. Se configuró como una revista de información y análisis que “no se limita al resumen noticioso semanal, sino que produce informaciones exclusivas, rescata y exhuma documentos históricos y jalona a sus lectores a la reflexión o a la indignación”. (Carreño, 1979:54)

Tras este duro golpe a la labor periodística en México, se han vivido múltiples vejaciones a los derechos de periodistas. La libertad de expresión ha sido en México siempre un tema no resuelto, que afecta la posibilidad de ejercer el periodismo honestamente y con dignidad:

---

<sup>35</sup> En este suceso, la participación de varios empresarios liderados por Juan Sánchez Navarro resultó fundamental, ya que éstos promovieron un boicot de anunciantes y retiraron la publicidad del periódico.

La importancia de una ley que reglamente la comunicación social es cada vez mayor, en un país donde no hay periódico que pueda deslindarse de la función política y que no esté sirviendo a intereses concretos ligados a los políticos. Esa ley sería la supervivencia de los profesionales del periodismo que quieren ejercer su trabajo con tranquilidad. (Secanella, 1983: 8)

Es aquí pertinente poner sobre la mesa el Artículo Sexto de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, encargado de regular y proteger la labor periodística en México, para darnos cuenta del alto nivel de incongruencia que se visibiliza entre la ley y su aplicación:

La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público; el derecho de réplica será ejercido en los términos dispuestos por la ley.

La aplicación de dicho artículo, como se ha visto, es en la práctica inexistente. A principios de 2017, el Foro Mundial de Editores y la Asociación Mundial de Editores advirtieron al entonces presidente de México, Enrique Peña Nieto, que las instituciones no tenían la capacidad para garantizar la libertad de prensa, ni detener los crímenes contra los periodistas. En un país con estas características, resulta imposible hablar plenamente de democracia, palabra que suena hueca en voz de los políticos que la utilizan continuamente en los medios de comunicación:

“atacar a la prensa significa atacar la médula misma de la democracia”.<sup>36</sup>

Cuando el ejercicio de la democracia queda desarticulado por el gobierno, la sociedad pierde su capacidad de informarse y defenderse de los múltiples abusos de los poderes hegemónicos. Se pierde toda posibilidad de formar una sociedad libre, crítica e informada. A través de este juego perverso, la sociedad queda totalmente indefensa ante el poder hostil de los gobiernos corruptos:

El periodismo es un servicio a la sociedad no sólo para dotarla de información relevante, oportuna y documentada, sino también para tratar de contrapesar los posibles abusos de los poderes hegemónicos (político, económico, empresarial, cultural) en favor de una ciudadanía que pueda tomar sus decisiones y formarse sus opiniones de forma más libre, crítica e informada. Sólo así es posible el juego democrático.<sup>37</sup>

En este sentido, y como posible medida para generar resistencia ante estas atrocidades, tanto los periodistas como los ciudadanos requerimos urgentemente instrumentos legales que sirvan para exigir a los medios de comunicación que aquello que se ofrece como real no sea

---

<sup>36</sup> “Atacar a la prensa es atacar a la médula de la democracia: Universidad Iberoamericana”. Disponible en <<http://aristeguinoticias.com/2005/mexico/atacar-a-la-prensa-es-atacar-a-la-medula-de-la-democracia-universidad-iberoamericana/>> (fecha de consulta: 2 de junio de 2017).

<sup>37</sup> *Ibid.*

una mera ficción diseñada para privilegiar intereses; exigir que aquello que se presenta tenga mínimos criterios de calidad y obedezca a las necesidades de pertinencia social. Si esto no se logra, estamos condenados a conocer una historia mal contada, explicada alevosamente desde los vencedores:

La historia es tan difícil de conocer como la naturaleza, qué digo, quizás más difícil aun de conocer. ¿Por qué? Porque “las masas” no tienen con la historia la misma relación práctica directa que tienen con la naturaleza, porque siempre son separadas de la historia por la ilusión de conocerla porque cada clase explotadora dominante les ofrece su explicación de la historia; bajo la forma de una ideología que es dominante, que sirve a sus intereses de clase, cimenta su unidad y mantiene a las masas bajo su explotación. (Ranciere, 1975: 31)

Por lo tanto, la relación que encuentro entre el periodismo “objetivo” y el teatro documento es muy cercana. Si bien es cierto que quienes hacen teatro documento no son acosados de la misma manera que los periodistas, comparten, sin embargo, una intención similar: develar y criticar la realidad, con la firme intención de transformar nuestro devenir histórico.

Los procesos que están detrás de la creación de una obra de teatro documento o de una columna o reporte de investigación periodística, tienen características similares. Se realizan a partir de archivos y, por ende, la información incluida debe ser verdadera. El investigador o documentalista (según sea el caso) no puede falsear o inventar datos para reforzar sus conclusiones, sino que lo expresado debe ser resultado del trabajo de campo realizado. De lo contrario, la investigación pierde validez.

Para concluir este apartado, sería conveniente apuntar desde ahora un tema medular, que se irá desarrollando a lo largo del presente trabajo partiendo de los postulados de Jacques Ranciere –según los cuales las narrativas utilizadas por la clase explotadora dominante como explicación del devenir histórico, sirven solamente a sus intereses, para mantener a las masas bajo su explotación–. Al respecto, es posible proponer una posible analogía: la falsa labor de los medios de comunicación vendidos es equiparable a la función del teatro narrativo oficial y hegemónico, que lejos de advertir a las clases explotadas sobre las injusticias a las que continuamente están expuestas, las mantiene dormidas a través del sopor al que a veces empuja la ficción.

### 2.3. Dramaturgos mexicanos que hacen teatro documento (desde Vicente Leñero hasta Hugo Salcedo)

“Juárez, que se alce tu voz hasta curarle a la justicia la sordera.  
Que se alce también tu razón y tu cordura,  
que te regrese la calma.  
Juárez, mi más sentido pésame.  
Si mis manos no hacen nada  
que lo haga mi palabra”  
Juan Ríos Cantú<sup>38</sup>

El presente subcapítulo es un exordio en relación a los diversos análisis que se realizarán sobre las obras de los principales autores de teatro documento mexicano, escritas entre 1968 –fecha en la que se escribió *Pueblo rechazado*– y *Música de Balas* de Hugo Salcedo, publicada en 2011. Pretendo presentar en las siguientes páginas un muestreo de las similitudes y diferencias, así como los principales rasgos temáticos y elementos biográficos de los principales autores mexicanos que han creado textos de teatro documento durante más de cuatro décadas.

Es importante mencionar que existen discrepancias en relación a la identificación por parte de los dramaturgos con el movimiento en cuestión. Algunos de los autores se asumen plenamente como creadores de teatro documento, como el propio Vicente Leñero y Humberto Robles: “Y fue gracias a todos estos materiales, aunado al dolor, la rabia y la impotencia, que me decidí a escribir la obra de teatro documental *Mujeres de arena*”.<sup>39</sup> Otros, como Víctor Hugo Rascón Banda, huyen de las etiquetas, argumentando que lejos de considerarse parte de un estilo determinado, se encargan de construir un teatro a través del que puedan expresar sus inconformidades sin ocuparse demasiado por encajar con los postulados heredados del teatro documental alemán. Lejos de cumplir con una preceptiva específica, este tipo de dramaturgos buscan vincularse con su realidad a través de los múltiples recursos que el teatro brinda:

La verdad es que me han colgado muchas etiquetas. Dicen que escribo teatro documental, subversivo, contestatario. Yo creo que ninguna de esas clasificaciones es acertada porque en principio no concibo

---

<sup>38</sup> Fragmento del poema “¿Hay un dios cerca de Juárez?”, incluido en la obra de teatro *Mujeres de arena* de Humberto Robles.

<sup>39</sup> “Teatro Documental: otra forma de denuncia social”. Disponible en <<http://www.humbertorobles.com/2010/03/teatro-documental-otra-forma-de.html>> (fecha de consulta: 19 de junio de 2017).

que una obra, bajo determinado género, vaya a servirme de pretexto para manifestarme sobre un aspecto social que me cause alguna preocupación.<sup>40</sup>

Una tercera postura puede señalarse en el trabajo del dramaturgo y director Adam Guevara a través de su obra *Poquita fe*, estrenada en 1994, generada como resultado de trabajar con alumnos del último grado de la carrera de Actuación de la UAEM, como parte de su proyecto de titulación:

El texto nació de las inquietudes sociales, políticas y artísticas del grupo de actores de la UAEM con el que Guevara trabajó de 1993 a 1995. Así, las exploraciones escénicas, improvisaciones y debates sobre el acontecer sociopolítico dieron como resultado el material argumental para la conformación de la obra: “las características físicas y emocionales de los actores ayudan a crear los personajes. Yo planteo una premisa, una estructura, una historia, y mucha de la configuración de los protagonistas está basada en la personalidad e inquietudes de los actores”.<sup>41</sup>

En dicha propuesta, Guevara –quien además de escribir dirige el montaje– se apoya en técnicas de creación colectiva para crear tanto el texto como el espectáculo, que se articula a partir de técnicas que vinculan postulados de Brecht, Piscator y Weiss, desarrollando así un montaje que si bien cuenta con elementos documentales, no puede catalogarse como un texto purista, sino como una propuesta más cercana al teatro documento posdramático:

En *Poquita fe* los intertextos aluden a formas de la cultura popular como el bolero y otro tipo de canción popular, así como a las frases de identidad de determinados grupos sociales. ¿Quién no recuerda “El son de los aguacates” en los desfiles cívicos y las concentraciones populares o no relaciona “La culebra” con el asesinato de Luis Donaldo Colosio? Guevara recurre al humor con la inclusión de este recurso, y en otro nivel están los intertextos relativos a las noticias incluidas al principio de la obra:

*En la sala se escucha la voz de un comentarista de televisión (grabación de una transmisión televisiva a cargo de Amador Narcía).*

VOZ: “El día de ayer, en las inmediaciones del poblado San Felipe Ecatepec, ubicado a cinco kilómetros al oeste de la Ciudad de San Cristóbal, un grupo de aproximadamente 400 transgresores [...] (Guevara, 1997: 395)

Dichos intertextos, que en esencia no son otra cosa que documentos, terminan adhiriéndose tanto al texto como a la propuesta escénica para cumplir con una de las principales funciones planteadas por Peter Weiss en la década de los 60: informar sobre aquello que los medios de comunicaciones prefieren mantener oculto.

Aunque los medios de comunicación han alcanzado un grado supremo de difusión y nos hacen llegar noticias de todas las partes del mundo, quedan ocultos para nosotros, en sus motivaciones y relaciones,

---

<sup>40</sup> “Víctor Hugo Rascón Banda, el dramaturgo que documentaba la realidad”. Disponible en: <<http://www.gob.mx/cultura/prensa/victor-hugo-rascon-banda-el-dramaturgo-que-documentaba-la-realidad> > (fecha de consulta: 22 de junio de 2017).

<sup>41</sup> “*Poquita fe*, de Adam Guevara”. Disponible en: <<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2063/Aguijon/BLHR.html>> (fecha de consulta: 22 de junio de 2017).

los acontecimientos más importantes que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro. Se nos hacen inaccesibles los materiales de los responsables, que podrían ponernos al corriente sobre unas actividades de las que sólo vemos los resultados. El teatro documento que, por ejemplo, quiera ocuparse del asesinato de Lumumba, de Kennedy, de Che Guevara, de la masacre de Indonesia, de las negociaciones internas durante las negociaciones de Ginebra sobre Indochina, del último conflicto en Oriente Medio y de los preparativos del gobierno de los Estados Unidos para la guerra de Vietnam, se ve enfrentado en el primer momento a una oscuridad artificiosa bajo la cual ocultan sus manipulaciones quienes detentan el poder. (Weiss, 1976:101)

Estas situaciones donde la violencia y el abuso del poder se manifiestan –como las que propone Weiss en la cita anterior– suceden de forma frecuente y similar en México. La siguiente cita nos hace constatar la negativa de los medios informativos por dar visibilidad a las acciones del EZLN, a los asesinatos de periodistas, así como a múltiples acciones de resistencia cívica.

Para el objetivo de este texto, lo más destacable es que a pesar de la negativa de los medios informativos mexicanos a informar de las acciones del EZLN, de las muertes de periodistas y de cualquier conato de protesta civil, el teatro se hace testimonio que documenta y forma opinión sobre los hechos, a fin de que el espectador se sienta inclinado a identificarse en lo representado.<sup>42</sup>

En este sentido, los cuestionamientos que hace Weiss en el punto 2 de “Notas sobre el teatro documento” continúan siendo de una contundencia y vigencia total:

Las noticias de prensa, radio y televisión, ¿son orientadas de acuerdo con los puntos de vista de unos grupos de intereses dominantes? ¿Qué nos escatiman? ¿A quién sirven las exclusiones? ¿A qué círculos sirve de provecho, cuando se encubren, se modifican, se idealizan determinados fenómenos sociales? (Weiss, 1976:101)

En torno al tema de la identificación de los dramaturgos con las teorías alemanas a la hora de confeccionar sus textos, podríamos argumentar que existen esencialmente tres maneras de acercarse al teatro documento en las propuestas de los autores mexicanos:

1. A través de una conciencia de asumirse influenciados por la tradición alemana:

Mi preocupación formal la pasé al teatro, a hacer teatro documental. Para *El juicio*, sobre León Toral, me basé en el juicio recogido taquigráficamente –compilado en dos tomos, que conseguí con mucho trabajo– que les hicieron a él y a la madre Conchita. De este modo encontré una forma de hacer teatro documental. *Martirio de Morelos*, por ejemplo, era puro periodismo. Este teatro lo hacían los alemanes en ese entonces, había una corriente que Peter Weiss cultivaba y de la que me influí. Ese fue mi camino en el teatro.<sup>43</sup>

2. Desde una actitud en donde el dramaturgo se considera ajeno a la tradición alemana, y de hecho prefiere eludir cualquier tipo de clasificaciones:

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> “Entrevista a Vicente Leñero”. Disponible en <<https://www.lettraslibres.com/mexico/entrevista-vicente-lenero>> (fecha de consulta: 30 de junio 2017).

El autor primero debe escribir y, posteriormente, si revisan su obra, él o los críticos, se determina entonces el género y el estilo de acuerdo con las características de la misma.<sup>44</sup>

3. Mediante una relación con la técnica documental para utilizarla como herramienta e integrarla en otras formas de creación, híbridas y no puramente documentales, lo que daría como resultado propuestas cercanas a la línea de un teatro documental posmoderno:

A pesar de la manera en la que los dramaturgos se identifican con sus propuestas, es innegable que todas ellas cuentan con elementos heredados de la tradición europea, motivo por el cual deben ser tomados en cuenta como textos a analizar en la presente investigación. Con todo, llegados a este punto es fundamental especificar que, durante estas cuatro décadas, el teatro documento ha tenido importantes transformaciones. Brigitte Jirku, en su artículo “Reflexiones en torno al teatro documento posdramático: El caso de Elfriede Jelinek”, explica de una manera muy concisa dichos cambios:

El teatro documento de los años 60 recurría a las grabaciones de los interrogatorios y los juicios, a las transcripciones, a cartas, esto es, material histórico como documentos objetivos. La forma dramática representaba la realidad. El papel del autor parecía bien definido: el autor estudiaba los documentos, elegía las estrategias de autenticación de las imágenes, elegía los materiales y componía la obra. El teatro documento daba una visión del mundo: presentaba unos procesos políticos y sociales a partir de unos documentos históricos que facilitaban la formación de una opinión informada. La parcialidad del teatro documento, por la que Peter Weiss abogaba ya en 1971, sigue vigente, aunque de forma distinta, para definir el nuevo teatro documento. Ya no se trata de determinar una verdad estética e histórica, sino los elementos constituyentes de su construcción.

De este modo podemos afirmar que el teatro documento surgido en los años 90, presenta nuevas variables a las que debe enfrentarse: el concepto mismo de la verdad, la cuestión de cómo representa el documento la realidad, qué es un documento, y el hecho de que la acción teatral y la recepción por parte del público forman un todo performativo. Una función primordial del nuevo teatro documento no es informar sino crear empatía. La empatía nace de la conciencia clara del otro y de la capacidad de construir puentes, de engendrar un diálogo que sólo se genera a partir de la conciencia y de unos conocimientos, de la información. Este teatro, claramente, deja atrás la poética brechtiana para hacer frente a estos retos y para representar la percepción de la realidad cotidiana, se introduce un metalenguaje y se crea un tejido de metatextos. (Jirku. 2016: 4)

Jirku deja muy claro, así, que la principal diferencia entre el teatro documento de los 60 y el teatro documento posdramático radica en que el primero busca determinar una verdad histórica, mientras que el segundo pone en tela de juicio el concepto de dicha verdad y se enfoca en analizar cómo se entretajan los elementos que configuran su construcción. Los

---

<sup>44</sup> “¿Quién es Víctor Hugo Rascón Banda?” Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vj2lar4BhQI> (fecha de consulta: 2 de agosto de 2017)



textos que revisaremos más adelante contarán con una u otra característica, ya que en dicha franja existen tanto materiales de teatro documento como de teatro documento posdramático. De hecho, en el propio Vicente Leñero podemos identificar este tránsito al comparar sus obras tempranas, como *Pueblo rechazado* o *Compañero*, con obras de épocas de mayor madurez como *La noche de Hernán Cortés* o *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*, en donde ciertos elementos posdramáticos cobran mayor relevancia.

Otro tema fundamental, por lo pronto, es el de las sucesivas generaciones que han ido surgiendo a lo largo de la franja temporal que hemos de analizar (1968-2011). Muchos de los dramaturgos que estudiaremos corresponden a generaciones distintas, lo que evidentemente tiene incidencia en la particular manera de escribir, así como en el tratamiento de los temas. Podríamos decir que el teatro documento surge en México de la mano de un dramaturgo de la llamada “Generación intermedia”, Vicente Leñero, que según la investigadora Olga Harmony, se desarrolla entre 1960 y 1968, años que como ya hemos mencionado son de gran agitación política. Con el surgimiento de “la Nueva Dramaturgia” que se desarrolla entre 1979-1989 llegaron textos de grandes exponentes, entre ellos Adam Guevara y Víctor Hugo Rascón Banda (quien a su vez es alumno del propio Vicente Leñero). El segundo enfoca su ejercicio dramático a partir de la combinación de su labor como abogado y dramaturgo. Finalmente, entre 1990 y el año 2000, apreciamos la labor de una generación finisecular donde Hugo Salcedo será un dramaturgo fundamental.

Me parece pertinente exponer algunas similitudes y diferencias en relación al abordaje del teatro documento, así como los principales rasgos temáticos que se han articulado a partir de algunas propuestas documentales mexicanas, desde 1968 hasta nuestros días. Es posible proponer cuatro tipologías:

- *Teatro documento puro vinculado a eventos históricos que no mantienen una relación directa con la época del autor.* Básicamente, las motivaciones que orillan al dramaturgo a realizar su propuesta generalmente consisten en desmitificar personajes históricos a quienes la historia oficial ha dado el título de héroes para analizarlos desde una postura más crítica (*Martirio de Morelos* de Vicente Leñero). O bien, analizan un suceso histórico que merece ser revisado nuevamente, con la intención

de generar lecturas alternativas a las ofrecidas por la historia oficial (*El juicio de Vicente Leñero*).

- *Teatro documento mixto vinculado a eventos históricos que guardan relación con el contexto del autor.* La intención del autor radica en visibilizar situaciones (cercanas al autor) que se consideran anómalas y que dañan el tejido social. El interés, por lo tanto, está en generar un juicio crítico en el espectador que pueda articular posibles vías para modificar la situación abordada. Títulos como: *Homicidio Calificado*, *Los ilegales*, *La fiera del Ajusco* y *Tabasco negro* de Víctor Hugo Rascón Banda, se encuentran en esta tesitura. Aquí, la obra es resultado de una exhaustiva investigación en torno a un acontecimiento histórico, sin embargo, el dramaturgo integra elementos de ficción (sin pretender alejarse de la realidad que ha sido investigada). De tal forma que podríamos decir que la ficción creada por el dramaturgo intenta apegarse lo más posible a la realidad.
- *Teatro documental mixto que integra elementos poéticos y musicales.* Las obras que pueden ejemplificar esta línea son: *Por los caminos del sur* de Víctor Hugo Rascón Banda, *Nunca Más Abril* y *Crónica de un adiós* de Efraín Franco, *Mujeres de arena* y *Nosotros somos los culpables* de Humberto Robles, y *Música de Balas* de Hugo Salcedo. Este tipo de propuestas muestran situaciones trágicas acompañadas de elementos poéticos o musicales. La integración de dichos recursos tienen múltiples posibilidades:
  - 1.- Servir como una especie de distanciamiento brechtiano que impulse un acto de reflexión. La poesía realiza una labor similar a la que fomenta la música compuesta por Kurt Weill en las obras de Brecht, en donde ésta sirve para que el espectador rompa con un estado emotivo (de enajenación) provocado a través de un espacio sonoro que ayuda a reforzar o subrayar las situaciones que expone la escena. En el caso contrario, en donde por ejemplo el espacio sonoro va a contrapelo de lo que se muestra mediante la imagen, la respuesta directa es que el flujo emotivo se rompe y como consecuencia se hace posible detonar una reflexión. Efecto que, como sabemos, también se puede construir a través del uso de carteles.
  - 2.- Como un mecanismo para no mostrar la realidad tal cual (en toda su crudeza) sino acompañada de un tratamiento que pueda corresponder a una necesidad ética del

creador. El hecho de trabajar a partir de imágenes del horror, en donde lo que se expone es el dolor ajeno, conlleva a un cuestionamiento ético que puede articularse a partir de las siguientes preguntas:

Es preciso hablar, y es preciso crear espacios de memoria para impedir que los crímenes se sigan cometiendo. Ahora bien, ¿qué lugares y dónde? ¿Qué representaciones y cómo? ¿Qué sentido tiene musealizar o representar el dolor distante e ignorar el dolor de quienes están más cerca? ¿Qué evita o alivia esa representación? (Sánchez, 2013: 10)

La presentación de esa terrible realidad, podría ser expuesta prescindiendo de toda su crudeza, con tal de no repetir el mismo esquema de los medios de difusión amarillistas que lucran con el morbo y no se cuestionan el que su material provoca a partir del dolor ajeno.

3.- Dotar a la imagen cruda de un sentido estético, es decir intervenirla para generar arte a partir de la realidad. Finalmente, el teatro documento es un acto que además de intentar generar transformaciones sociales, pretende ser una obra artística, de tal suerte que su función es dual: política y estética. El cuestionamiento que se trabajaría a partir de esta idea es, entonces, el tema del reconocimiento de una obra artística, que podría definirse mediante las siguientes preguntas: ¿qué es lo que hace que esto sea una obra de arte, frente a un producto que no lo es? ¿Cómo se intervienen los materiales para que la obra no sea solamente un medio de difusión de información, y tenga pretensión de hecho artístico? Esta estrategia tendría que ver con el hecho de subvertir el valor convencional del objeto para detonar nuevos significados.

En relación a las temáticas más comunes que se abordan a través de estas obras, podemos destacar: la inmigración, la pobreza extrema, el abuso del poder, la vinculación entre la banca y el gobierno, la vinculación entre el narcotráfico y el Estado, la negligencia por parte de las instituciones que desembocan en terribles tragedias donde miles de personas han perdido la vida. Todos estos temas están profundamente relacionados a las condiciones sociopolíticas más apremiantes que afectan a buena parte de la población mexicana.

## 2.4. La represión política y su respuesta a través de las obras de teatro documento mexicano

Los ataques a la corrupción, a la explotación y a la adulteración de las opiniones dirigida por monopolios privados no conducen a nada; si no se presenta una alternativa clara.<sup>45</sup>

Es momento de tratar uno de los puntos más delicados de los preceptos expuestos por Peter Weiss –debido a la complejidad y necesidad que supone su puesta en práctica– con la intención de analizar la aplicación de dichas ideas en el teatro documento mexicano. El dramaturgo alemán expone en múltiples ocasiones y de diversas maneras la idea de que una obra no puede ser considerada políticamente eficaz, si dentro de su propia factura no ofrece al lector una posibilidad, una respuesta o alternativa clara que facilite un cambio evidente y verificable en el campo político, mismo que, a su vez, incida en el buen funcionamiento de la sociedad.

Al considerar su puesta en práctica, este lineamiento deja radicalmente de lado una serie de obras que evidentemente se presuponen atractivas para impulsar un cambio, pero que sin embargo, al ser pasadas por el filtro que indica Weiss, terminan, en palabras del propio autor, sirviendo simplemente para mantener el statu quo:

(...) no sólo se aceptan, sino que se aprueban mi indecisión y mi duda. Es natural: mientras sólo dé expresión a mi incomodidad, a mi tedio en la sociedad, se tratará siempre de un problema psicológico que no perturbe a los gobernantes en sus manejos. Puedo describir sin trabas mi situación de falta de soluciones, porque mi falta de soluciones presupone sin duda la solidez de sus instituciones. Se me compran incluso las ideas más absurdas, mi sarcasmo, mi ironía, porque con ellos no hago más que suministrar a los que detentan el poder la prueba de su liberalidad. De este modo se sienten tan seguros en sus posiciones, que me dan permiso para que defienda muchas cosas que a mí me parecen progresivas. (Weiss, 1976: 21)

Está claro que –para Weiss– una obra que sólo muestre situaciones pero no las analice y ni ofrezca alternativas reales, se convierte en un trabajo que lo único que logra es dar solidez a las instituciones establecidas, ya que a través de las dudas e indecisiones del artista –que no significan más que la poca capacidad de análisis que éste tiene para comprender su contexto sociopolítico y proponer vías eficaces– se termina legitimando el poder inducido desde la cúpula. El creador, en ocasiones –y muchas veces de manera inconsciente– termina haciendo una apología de aquello que expone, y su producción muchas veces sirve únicamente como

---

<sup>45</sup> Fragmento del punto 9 que aparece en el texto “10 puntos de trabajo de un autor en el mundo dividido”, escrito por Peter Weiss y publicado en el libro *Escritos políticos*.

la válvula de escape necesaria para disipar las tensiones y continuar con el problema denunciado igual o peor que antes. La obra del artista no estaría cumpliendo otro objetivo que el de imitar a los medios de comunicación, falsificando la realidad, dando una interpretación errónea o bien una lectura muy personal que no ofrece ninguna posibilidad de cambio.

Weiss exige un complejo escrutinio de la realidad y, como consecuencia, una propuesta transformadora. De lo contrario, el artista solamente se vuelve un cómplice de esa enorme maquinaria que engulle y aniquila. Estas ideas son retomadas a partir de las posturas que Brecht formuló a través de sus libros *Escritos sobre el teatro* (realizados entre 1933 y 1947, etapa en la que el autor estuvo exiliado) y *El pequeño órgano para el teatro* (1948). Textos que a su vez están influenciados por algunas ideas propuestas en *El Teatro Político* (1929) de Piscator:

En este aspecto, me enfrento a todo su mundo de falsificaciones de la realidad, manipuladas del modo más refinado. Dado que tienen en su poder los medios de comunicación y dominan la enseñanza, han impregnado con sus puntos de vista todos los estratos de la población. (Weiss, 1976: 21)

La siguiente cita forma parte del punto 14 propuesto por Weiss en su texto “Notas para el teatro documento”, el cual será tema central de análisis del presente apartado:

Mi arte no sirve de nada, si no está en contacto con las fuerzas que hoy luchan por una transformación radical de las condiciones sociales de vida. (Weiss, 1976: 31)

Dentro del denominado teatro documento me parece que existe un alto índice de obras que solamente muestran una situación sin esclarecer las razones de su existencia, y no ofrecen posibilidades para su superación, además de que muchas veces se limitan al gesto de un ataque desesperado. Son pocas las obras que logran lo opuesto, y para Weiss –está bastante claro– ese alto índice de obras resulta inservible.

Podemos por tanto inferir que la única vía para responder eficazmente a la represión política, a través del teatro documento, será mediante obras que muestren las razones que han conducido a las situaciones expuestas, así como alguna alternativa al desmantelamiento de dichas situaciones, que por lo general atentan contra la dignidad humana:

Estoy convencido de que la suprema cualidad del arte radica en su capacidad de influir en la realidad para transformarla. (Weiss, 1976: 31)

De otra forma se estará impulsando un arte acomodado, supuestamente transgresor pero ineficaz, sin más función que la de contribuir inconscientemente a mantener el statu quo en un mundo dominado por la miseria:

Cada uno de los resultados de mi trabajo, obtenidos en una supuesta libertad, se alza sobre la miseria que pesa aún sobre la mayor parte del mundo. (Weiss, 1976: 24)

A lo largo de los siguientes capítulos, se analizarán las temáticas abordadas por los dramaturgos mexicanos en algunas de sus obras de teatro documental, intentando desentrañar la manera en la que son mostradas las temáticas y revisando las estrategias propuestas para modificar los escenarios apuntados.

### 2.4.1. *El juicio y Martirio de Morelos de Vicente Leñero*

#### *El juicio*

La obra *El juicio*, publicada en 1971, expone el juicio realizado a León Toral y la madre Conchita, quienes fueron los responsables del asesinato del presidente Álvaro Obregón, perpetrado el 17 de julio de 1928:

Procurador: Primero: José León Toral es criminalmente responsable como autor del delito de homicidio intencional, por haber privado de la vida al señor general Álvaro Obregón, infiriéndole las lesiones producidas por el proyectil de arma de fuego que están descritas y clasificadas en los certificados médicos que obran en autos. Segundo: Concepción Acevedo de la Lata es criminalmente responsable como autora intelectual del delito intencional de homicidio perpetrado en la persona del señor general Álvaro Obregón; porque concibió tal delito, resolvió cometerlo, lo preparó y lo ejecutó por medio de José León Toral, a quien indujo a delinquir abusando de su autoridad y poder, y valiéndose de promesas. (Leñero, 1972: 221)

Como es sabido, León Toral fue quien disparó al presidente mientras asistía a una comida en el restaurante “La Bombilla”, mientras que la madre Conchita, si bien no participó directamente del asesinato, fue cómplice del mismo. En relación a este magnicidio perpetrado en 1928, se han propuesto varias teorías, entre las que destaca la que plantea la posibilidad de que el asesinato haya sido orquestado por el presidente al mando: Plutarco Elías Calles y que Toral no haya sido el único autor del crimen (estudios recientes validan la posibilidad de que Obregón haya recibido, además de los disparos realizados por el arma de Toral, una serie de balazos más que hasta la fecha no han sido aclarados). Es importante comentar que la obra no logra analizar con profundidad los motores que impulsaron el asesinato. La visión que el dramaturgo propone sobre el suceso histórico, se queda, de hecho, en el mismo nivel que la versión del Estado y los medios de comunicación ofrecen, no distando mucho su versión de la oficial o convencional. Resulta oportuno entonces comentar que, cuando en la obra se roza la posibilidad de que hayan participado más personas en el asesinato, inmediatamente se evade el tema sin ofrecerle la debida atención:

Si los peritos no promovieron dictamen balístico fue porque ellos no lo consideraron necesario, aparte de que la procuraduría no lo consideró necesario, ya que no hay absolutamente ningún dato, ningún detalle que pueda cambiar las declaraciones de Toral (...) Toral ha dicho que no se hicieron más disparos que los suyos. (Leñero, 1972: 236)

En este sentido, la obra no busca analizar la realidad, sino solamente renarrarla tal como ya había sido narrada por los medios oficiales. Si bien es cierto que tanto la crítica como el propio Leñero han comentado que *El juicio* es una obra influenciada por el teatro documento,

existen en ella una serie de atributos que la alejan de la finalidad que el teatro documento tiene:

Había una corriente que Peter Weiss cultivaba y de la que me influí. Ese fue mi camino en el teatro.<sup>46</sup>

Peter Weiss comenta repetidas veces que el objetivo fundamental del teatro documento es cambiar el estado actual de las cosas. Con una obra como *El juicio*, cuya vigencia es tan lejana y dudosa, se pierde uno de los principales objetivos para los que el teatro documento está destinado (según Weiss): modificar las condiciones actuales.

Si bien es cierto que para la confección de la obra el dramaturgo se basó en versiones taquigráficas del jurado popular en el caso de Toral y Concepción Acevedo de la Lata, y que el texto en gran medida está conformado por dicho documento, dichas condiciones no resultan suficientes para que la obra incida en la realidad como detonadora de posibles cambios, porque como ya se comentó, la situación expuesta aconteció cuarenta y tres años antes del estreno de la puesta en escena. Ahora bien, si la obra solamente alude a dicho suceso histórico (el asesinato del presidente Álvaro Obregón) como pretexto para analizar o criticar un sistema de justicia y represión en el que el acusado es culpable mientras no se demuestre lo contrario –eventualidad que evidentemente es contemporánea y se aplica constantemente en la actualidad–, entonces, probablemente, podríamos argüir que el objetivo de la obra atiende indirectamente a la premisa de Weiss recién mencionada. No obstante, tampoco sucede así, ya que dicha temática es abordada sólo superficialmente. Se podría concluir, acaso, que esta obra muestra una actitud tibia para analizar la situación que expone, tratando a un nivel sumamente anecdótico un tema que exige una investigación más rigurosa, la cual sería útil y necesaria para esclarecer la situación apuntada.

Leñero, tal como sucede en el drama histórico, simplemente utiliza el acontecimiento histórico como pretexto para centrar su atención en un tema que le resulta atractivo (el proceso judicial que padecieron los autores del crimen). Deja de lado acontecimientos de índole sociopolítica que habrían podido resultar útiles para profundizar y desentrañar de una forma más rigurosa el tema en cuestión, como sucede en prácticamente todo el resto de sus

---

<sup>46</sup> “Entrevista a Vicente Leñero”. Disponible en:

<<http://www.letraslibres.com/mexico/entrevista-vicente-lenero>> (fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).



obras de teatro documento y en los trabajos de una serie de dramaturgos que abordaremos más adelante, en donde se verifica, no obstante, un mayor rigor tanto en las investigaciones como en el desarrollo de los discursos. Al teatro documento –en sentido estricto– no puede bastarle con transcribir citas, declaraciones o discursos, tomándolos de la “realidad” e integrándolos a un drama, tal como sucede precisamente en la obra *El juicio*. Es necesario y fundamental, en este género, que la obra no se conforme con convertirse en una especie de archivo de la “realidad”, sino que logre descifrarla, juzgarla y transformarla.

También es importante mencionar la relación evidentemente formal que *El juicio* de Leñero tiene con *La indagación* de Weiss. Leñero se reapropia de la estrategia de exponer su obra a través de juicios orales, en donde el acusado expone sus motivaciones al tiempo que se defiende ante el tribunal:

El teatro documento puede adoptar la forma de un tribunal. Tampoco en este caso tiene que aproximarse a la autenticidad de un tribunal de Nuremberg, de un proceso de Auschwitz en Frankfurt, de un interrogatorio en el senado norteamericano, de una sesión del Tribunal Rusell. En cambio, puede dar una interpretación original de las cuestiones y momentos de agresión que se produjeron en la sala de sesiones. Con la distancia que ha podido obtener, puede completar la confrontación desde unos puntos de vista que no aparecieron en el caso concreto y original. Las figuras que aparecen se sitúan en un contexto histórico. Junto a la exposición de sus acciones, se muestra la evolución de lo que son el resultado y se hacen observar las repercusiones que aún subsisten. Basándose en sus actividades, se pone al descubierto el mecanismo que continúa influyendo en la realidad... El teatro documento puede también incorporar al público a las deliberaciones de un modo que no es posible en la verdadera sala del proceso. Puede equiparar al público con los acusados o los acusadores, puede hacer de los espectadores miembros de una comisión instructora, puede llevarlos al descubrimiento de un complejo o provocar en grado sumo una actitud de hostilidad. (Weiss, 1976: 106)

Dicha estrategia no es tampoco creación del dramaturgo alemán, pues está presente desde la tragedia griega. Recordemos que Orestes es llevado a juicio ante un tribunal divino en *Las Euménides*, formato que se ha convertido en uno de los favoritos de múltiples dramaturgos a lo largo de la historia. Hablando específicamente de teatro documento y relacional, ha estado presente en montajes de Piscator, tales como: *Una tragedia americana* (1936) –adaptación teatral de la novela de Theodore Dreiser– o *El caso Pineda* del dramaturgo Paolo Levi (1955). Se utiliza asimismo en la ya recurrentemente mencionada obra de Peter Weiss, *La indagación* (1965); en el texto de Kipphardt que lleva por nombre *El caso Oppenheimer* (1966); en el montaje de Tectonic Theatre Project que lleva por título *Proyecto Laramie*, estrenado en 2002; en el dispositivo escénico *Please, continue (Hamlet)* de Roger Bernat, estrenada en 2011 (obra en la que se combina la utilización de material documental con una propuesta relacional), y en los proyectos escénicos *Los juicios de Zurich* y *Los juicios de Moscú* (ambos

de 2013) de Milo Rau. Estos son sólo algunos ejemplos de montajes en donde el trabajo con el documento se relaciona con la incorporación del juicio a la puesta en escena. Si bien es cierto que cada uno de ellos atiende a temáticas distintas y se realizan en contextos diversos –basándose en enfoques, discursos y técnicas múltiples–, mantienen en común el hecho de integrar el juicio como elemento narrativo, lo cual, de alguna manera, demuestra que todos estos creadores se ven influenciados por las ideas de Weiss.

A continuación se expone la manera en la que Leñero estructura su obra mediante la organización cronológica de las audiencias que componen los juicios realizados a los acusados del crimen del presidente Álvaro Obregón. Es importante subrayar que, antes de la primera audiencia, la obra muestra un video que resume los conflictos entre política y religión que dieron pie a la guerra cristera, de la cual los presidentes Obregón y Calles fueron protagonistas principales.<sup>47</sup>

A través de una franja temporal que va de 1925 –año en el que el general Calles, a través de la aplicación del artículo 130° de la Constitución de 1917, limita las facultades de la Iglesia Católica en México–, hasta el 17 de julio de 1928 –fecha en la que Obregón es asesinado–, se ofrecen al espectador los principales acontecimientos que desembocaron en el magnicidio:

Ningún otro medio que no sea el film es capaz de desarrollar en siete minutos ocho años interminables.  
(Piscator, 2001: 38)

Inmediatamente después del video, aparece la primera escena de la obra, en donde se representa la primera audiencia del jurado popular a José León Toral y a Concepción Acevedo de la Llata, mejor conocida como la Madre Conchita. Es importante apuntar que Leñero expone los juicios a través de las siete audiencias que constituyeron el proceso judicial en cuestión. Tales audiencias se llevaron a cabo en las siguientes fechas: primera audiencia, viernes 2 de noviembre de 1928; segunda audiencia, sábado 3 de noviembre de 1928; tercera audiencia, domingo 4 de noviembre de 1928; cuarta audiencia, lunes 5 de noviembre de 1928; quinta audiencia, lunes 5 de noviembre de 1928; sexta audiencia, martes 6 de noviembre de 1928; y séptima audiencia, jueves 8 de noviembre de 1928. La

---

<sup>47</sup> Es importante comentar que la utilización del video como elemento que sirve para realizar una síntesis de una serie de momentos históricos en un periodo temporal breve, es una estrategia narrativa creada por Piscator. En su obra *Trotz Alledem*, estrenada en 1925, este director alemán utiliza, por primera vez en la historia de la puesta en escena, el recurso del video.

organización cronológica de dichas audiencias sirve para generar el armazón de la estructura temporal de la obra, a la vez que ayuda a indicar el inicio y final de cada escena –por tanto la obra se compone de siete escenas que corresponden a las siete audiencias–. Dichas escenas, a su vez, se van contraponiendo con escenas que ilustran lo que los culpables declaran, generando así una suerte de saltos en el tiempo y en el espacio que van fracturando las declaraciones. Dichas declaraciones fueron extraídas de las notas taquigráficas realizadas durante el juicio real.

La labor de Vicente Leñero consistió en ordenar las notas e ir integrando las escenas que complementaban lo declarado por los culpables, con lo que logra focalizar la atención solamente en aquellos sucesos que padecieron León Toral y la madre Conchita. Así, la trama circunscribe la atención a la problemática de la pérdida de privilegios que padeció la Iglesia Católica al promulgarse la Ley Calles, de donde se propone que la única vía para recuperar esos privilegios era, para los protagonistas, asesinando a los generales Obregón y Calles:

León Toral: Creí que su muerte era indispensable para el arreglo de la cuestión religiosa en México. (Leñero, 1972: 227)

A Leñero, un escritor católico, mediante esta estrategia narrativa le interesa hacer una defensa de Toral y su cómplice, para lo cual estructura su obra de tal forma que nos muestra un protagonista que justifica sus acciones criminales a través de su fe:

El mundo literario, un medio por entonces jacobino, me rechazaba por ser católico. Pensaban que era buen escritor pero por jacobinos me hacían a un lado. Como católico fui evolucionando a la teología de la liberación.<sup>48</sup>

En ningún momento se profundiza en relación al tema de la implicación de otros sujetos en el asesinato de Obregón. Se comenta de manera anecdótica, mas no se le ofrece una atención pormenorizada que intente sacar a la luz datos más relevantes y extraoficiales:

Orcí: La impresión del General Calles fue ésta, me lo dijo: “Es un fanático, en un atentado de origen religioso; estos son los mochos”. (Leñero, 1972: 249)

Tras leer la obra, queda la impresión de que el texto está escrito no para aclarar ninguna situación, sino para comprender y justificar las acciones de Toral dentro de un contexto sociopolítico complejo, en el cual la Iglesia había perdido fuerza. Podemos concluir que la obra es de una profunda inclinación católica, y que Leñero alude a lo que él interpreta por

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

teatro documento para elaborar un texto que termina convirtiéndose en una apología de la religión católica.

El tema elegido por Leñero es evidentemente un tema muy complejo, que ni siquiera en la actualidad ha quedado esclarecido. Aún quedan dudas sobre las circunstancias del crimen y el trasfondo político, y la obra no ha ayudado en lo absoluto a esclarecerlo (lo cual sería, al decir de Weiss, una de las principales metas del teatro documento).

Resulta interesante analizar los motivos por los cuales Leñero escribe obras con contenido histórico y cómo dichas propuestas logran relacionarse con su contexto. Es posible plantear que para este dramaturgo, la historia de México no ha sido analizada y explicada con suficiente rigor, lo que exige una revisión pormenorizada que ponga en entredicho aquello que nos ha propuesto la narrativa oficial. Esto, con la intención de generar una narración de la historia menos maniquea (más crítica) y que no sólo obedezca a los intereses de Estado.

Respecto a la decisión del dramaturgo de trabajar con eventos históricos, también resulta fundamental señalar el alto grado de censura que se vivía en México durante la etapa en que él publicó sus obras. Esto lo orillaba a realizar una crítica subrepticia de su tiempo, a través de una revisión de temáticas relacionadas con el pasado. Vicente Leñero, en definitiva, abordaba eventos que no han quedado esclarecidos para evidenciar las resonancias que mantienen con el presente.

En el caso específico de *El juicio*, no se logra exponer una visión distinta a la oficial sobre el evento histórico. En *Martirio de Morelos*, en cambio, el objetivo se logra totalmente, pues el dramaturgo ofrece una imagen muy alejada de la que ha ofrecido la historia oficial. Estrategia mediante la que impulsa, en el espectador, una manera distinta de asumir su pasado.

### ***Martirio de Morelos***

La obra está dividida en un prólogo y dos partes que retratan el periodo que va del 5 de noviembre al 22 de diciembre de 1815. Momento histórico que engloba la detención de Morelos, en las cercanías de Tehuacán, por parte de los realistas,<sup>49</sup> así como los juicios a los que fue sometido el caudillo y su posterior fusilamiento a manos del ejército enemigo (suceso que se llevó a cabo en San Cristóbal Ecatepec).

Vicente Leñero, para exponer el *viacrucis* que padeció Morelos, decide dividir su obra en escenas que aparecen tituladas de la siguiente manera: *La aprehensión*, *Proceso de la Jurisdicción Unida*, *Proceso del Santo Oficio*, *Proceso de la Jurisdicción militar* y *La pena de muerte*. En este sentido, resulta muy interesante el prólogo, en el que mediante la utilización de un elemento metateatral se nos presenta una especie de metáfora de lo que será la obra: se escenifica un desdoblamiento del protagonista, quien gracias a las convenciones teatrales es capaz de hacer una revisión de sí mismo, como personaje que se autoconcibe como sujeto histórico, a través de un doble que es capaz de ver la realidad mediante la distancia que el tiempo ofrece. Este recurso metateatral que integra Leñero a la obra, guarda una relación absoluta con la finalidad de la misma: presentarnos —mediante el análisis que el propio Morelos hace de sí mismo como personaje histórico— una figura alejada del personaje mítico que los libros de historia nos han mostrado. Esto, con la intención de exponernos a un Morelos más humanizado y menos idealizado, que padece una serie de vicisitudes que lo orillan a retractarse públicamente. Nos volvemos así testigos, como espectadores, del proceso de degradación por el que hacen pasar a un hombre que la historia nos ha hecho ver como héroe, pero que invariablemente también fue un ser humano y que debido a su condición, no fue capaz de sobreponerse ante las adversidades planteadas por sus múltiples acusadores.

En la línea de personajes que forman parte del espectro metateatral de la obra, es digno también comentar la figura del personaje Lector (quien viste ropas contemporáneas y no de época como el resto de los personajes), quien asume la función de narrador (al estilo

---

<sup>49</sup> Durante el periodo de la Independencia mexicana, tuvo lugar una lucha entre los ejércitos insurgentes y los ejércitos realistas. Los primeros representan al grupo que se rebela ante la corona española, mientras que los realistas son quienes defienden los intereses de la monarquía. Dichos intereses eran representados en la Nueva España por los virreyes.

brechtiano) y ofrece al espectador datos históricos fundamentales para el entendimiento de la trama. Sirve entonces como puente para exponer la problemática principal de la obra: el enfrentamiento entre una visión objetiva y otra oficial de la historia.

Como bien sabemos –tanto por la obra reseñada, como por los libros de historia– Morelos fue procesado tres veces. La primera, por la denominada Jurisdicción Unida (la cual, a su vez, estaba compuesta por la Jurisdicción Real y la Eclesiástica). La segunda, por el Santo Oficio, en donde terminó padeciendo mediante un auto de fe su degradación sacerdotal, tras ser declarado por el tribunal del Santo Oficio como hereje formal negativo:

Arzobispo: Por la autoridad de Dios omnipotente, Padre, Hijo y Espíritu Santo, te quitamos el hábito clerical y te desnudamos del adorno de la religión, y te despojamos, te desnudamos de todo orden, beneficio y privilegio clerical. Y por ser indigno de la profesión eclesiástica te devolvemos con ignominia al estado y al hábito seglar. (Leñero, 1981: 594).

El tercer proceso, consistió en un prolongado interrogatorio presidido por el militar que lo había aprehendido. Morelos se vio forzado a exponer allí los medios militares necesarios para debilitar a la insurrección y establecer el orden. Ofreció un detallado plan militar indispensable para desarticular el movimiento insurgente en Valladolid (principal zona de dicho movimiento), la Sierra Mixteca, Chilacayapa, Tlapa y Tehuacán, al tiempo que dio información detallada sobre sus subalternos (secretarios, ayudantes y escribientes), así como una larga lista de los sacerdotes que lo confesaron durante su etapa como insurgente.

Morelos fue forzado también, durante tal interrogatorio, a explicar la forma en la que se obtenían los medios financieros para sostener la lucha armada. De manera que en todos estos procesos judiciales, el héroe histórico fue humillado, degradado y forzado a convertirse en traidor a la causa a la que él mismo había servido cabalmente. Después, fue condenado a pena de muerte, aun a pesar de que la autoridad le había ofrecido la posibilidad de ser indultado si confesaba en contra de sus aliados.

Tras la escena de su fusilamiento, aparece en la obra una escena poco convencional en donde nuevamente se integra el elemento metateatral. Presenciamos una discusión entre el Virrey y el personaje Lector, en torno a la validez de un documento en el que Morelos se retracta. El virrey defiende que Morelos se retractó, mientras que el Lector comenta que el documento es falso. Finalmente, este último es obligado por el virrey a leer el documento en donde

Morelos se retracta y, tras la lectura de dicho texto en donde el protagonista abjura de sus motivaciones insurgentes, la obra concluye.

El análisis de la obra muestra que la temática que Leñero intenta exponer es la humanización del héroe, mediante lo cual, en un segundo plano, surge la posibilidad de cuestionar la literalidad de la historia oficial. Ésta se ha encargado de construir en los individuos un sentimiento maniqueo y nacionalista configurado por héroes nacionales artificiales. De alguna manera, la obra de Leñero nos invita a reflexionar sobre la percepción, muchas veces errónea, que se puede tener de la historia al no profundizar en su análisis:

Muestra una perspectiva diferente de un momento histórico de la vida nacional mexicana con la versatilidad y agudeza de un escritor como Vicente Leñero, quien invita a los lectores a reflexionar de forma crítica e informada sobre este prócer de la patria.<sup>50</sup>

*Martirio de Morelos*, que retrata un evento histórico acaecido en 1815, fue estrenada en 1981. A pesar de la distancia temporal que separa la fecha del estreno de la aprehensión, juicio y fusilamiento de Morelos, ¡la obra fue censurada por el gobierno del presidente en turno, Miguel de la Madrid, pues se consideraba que ésta dañaba la imagen del prócer de la patria!

La obra fue censurada durante mucho tiempo durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid, quien tomó al insurgente como su estandarte.<sup>51</sup>

Este tipo de decisiones implementadas desde el gobierno demuestran patentemente la estrechez de miras de los gobernantes en turno, el alto nivel de censura impuesto desde las altas cúpulas a las diversas manifestaciones culturales y la importancia puesta en mantener intactos los símbolos nacionales. Podría dar la impresión de que por la distancia temporal entre la muerte de Morelos y la publicación de la obra el tema hubiese perdido vigencia, sin embargo, los eventos descritos ofrecen un indicio importante que invita a pensar que, si este tipo de textos eran censurados, exponer temáticas más contemporáneas habría podido resultar imposible en el teatro mexicano de entonces. La censura, de la que constantemente son presa las obras de este autor, se convierte en uno de los principales motivos responsables de que se vea forzado a escribir sobre temas que a primera vista parecerían no tener relación dialéctica con su tiempo. Sondeando un poco sobre las condiciones políticas de la década de los 80, se infiere que Leñero utilizaba una imagen heroica muy afianzada en el imaginario colectivo

---

<sup>50</sup> *Siervo de la nación*. Disponible en <<https://soundcloud.com/criterionoticias/siervo-de-la-nacion>> (fecha de consulta: 12 de marzo de 2018).

<sup>51</sup> *Ibid.*

mexicano, para poner en tela de juicio las falsedades que la historia oficial promueve al erigirse como mecanismo de dominación. La obra, en consecuencia, se convierte en una crítica contra las mentiras que las instituciones políticas y los medios de comunicación fomentan en la población.

La elección de temáticas pasadas era en este caso una clara estrategia para eludir la censura y poder abordar situaciones relacionadas con el presente, sin necesidad de mencionar a sus personalidades o eventualidades de manera explícita, pues el propio contexto opresor no le habría permitido a Leñero exponer abiertamente sus denuncias.

En su trabajo, se puede reflejar un riguroso proceso de investigación que deriva en la confección de su obra y que se evidencia a través de la serie de datos duros que el autor expone en torno a la situación abordada:

Con base en una amplia investigación documentada, Vicente Leñero logra plasmar en un guión teatral y con una óptica sarcástica, algunas de las características y secretos mejor guardados del llamado Siervo de la Nación.<sup>52</sup>

Tal como sucede en *El juicio*, el dramaturgo realiza acá también un profundo trabajo de documentación, volviendo a enfocar otro juicio realizado a otro personaje histórico. No es ninguna coincidencia que ambas obras expongan a personas que mueren por una causa: mártires sometidos a juicio y luego asesinados.

En el panorama de nuestro teatro, Vicente Leñero recoge la proposición del realismo y lo lleva más adelante hasta lo que podría ser llamado nuevo realismo; igualmente, introduce en México el teatro documental y a este ciclo pertenecen obras como *Compañero*, *El juicio* y *Martirio de Morelos*. Desde *El juicio*, el autor ha manifestado interés por los procesos legales, los cuales son prácticamente un género teatral.<sup>53</sup>

Tales juicios –como se comentó anteriormente– guardan una estrecha relación con la estrategia que el propio Weiss sigue para escribir *La indagación*. Queda de manifiesto, pues, que no sólo es la teoría de Weiss lo que le sirve a Leñero como influencia, sino también la forma de abordar sus temáticas. Resulta muy interesante, en este sentido, cómo Leñero, buscando la influencia del teatro documento, se ve frenado por la censura política de su contexto. A pesar de ello, el dramaturgo es capaz de sortear las dificultades para ofrecer

---

<sup>52</sup> *Siervo de la nación*. Disponible en <<https://soundcloud.com/criterionoticias/siervo-de-la-nacion>> (fecha de consulta: 12 de marzo de 2018).

<sup>53</sup> La ruta crítica de *Martirio de Morelos*. Disponible en <<http://www.proceso.com.mx/142412/la-ruta-critica-de-martirio-de-morelos>> (fecha de consulta: 12 de marzo de 2018).



textos atractivos y que impulsan, en la medida de lo posible, cambios en las relaciones sociales.

#### **2.4.2. *Los ilegales, Homicidio calificado, La fiera del Ajusco, Tabasco negro, Por los caminos del Sur y Los ejecutivos* de Víctor Hugo Rascón Banda**

##### ***Los ilegales***

La dramaturgia nacional se modificó entre 1960 y 1990, dicha transformación se relaciona directamente con las condiciones sociales, políticas, culturales y económicas del país, las cuales también sufrieron modificaciones. Así pues, este contexto se encontrará reflejado en la obra y determinará los modelos creativos. (Partida, 2002, II: 86)

Víctor Hugo Rascón Banda nació en 1948 en Urachi, una localidad minera ubicada en la sierra de Chihuahua. Es importante comentar que dentro del universo dramático de este autor, está muy presente el vínculo que él tiene con sus raíces, de tal suerte que sus textos dramáticos están plagados tanto de temáticas como de personajes identificables con el norte de México.

A muy temprana edad, emigró a la capital debido a su interés por dedicarse al derecho. Realizó sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México, graduándose como licenciado, maestro y doctor en Derecho. Mientras estudiaba para convertirse en abogado, comenzó a vincularse con el teatro participando en talleres de dramaturgia impartidos por Vicente Leñero y Hugo Argüelles, así como en talleres de dirección escénica impartidos por el maestro Héctor Azar. Resulta evidente, en este sentido, que sus textos son un claro reflejo de la vinculación entre el derecho y la literatura, debido a que tanto las temáticas que aborda, como los personajes que recrea comúnmente, atañen a cuestiones que tienen que ver con la impartición de justicia o el abuso de autoridad, o bien a problemáticas que desencadenan en una clara desigualdad entre los seres humanos:

Yo, la sociedad la veo así, entre desiguales, entre los que tienen y entre los que no tienen; así que el día que empecé a escribir mis primeras obras sólo podía hablar de esos grupos, de esas personas, de ahí que mi primera obra se llamara *Los ilegales* (...) Todo mi teatro se alimenta de los ambientes fronterizos. Yo me considero un autor de la frontera. Por excepción, he escrito obras urbanas en la Ciudad de México, pero son las menos. La mayoría son las obras que vengo cargando en un equipaje de sueños desde que llegué a la Ciudad de México a estudiar la carrera en Derecho y el doctorado en Derecho, que también fue un blindaje jurídico que yo me hice para sobrevivir. Yo era demasiado sensible. Demasiado me afectaba la violencia, la injusticia. De ahí que todas mis obras, todas, están basadas en hechos reales y en conocidos procesos judiciales. De ahí que hayan calificado a mi teatro como teatro político o teatro social, sin yo pretenderlo, simplemente así es. Yo no puedo hacer historias de amor con final feliz (...)

Yo creo que el teatro tiene una función social más allá de ser arte, más allá de comunicar, más allá de entretener, divertir; debe provocar, debe darle al espectador un motivo de cambio.<sup>54</sup>

Sus obras han sido motivo de múltiples estudios,<sup>55</sup> clara muestra de que su teatro es un referente imprescindible no solamente del teatro documento mexicano, sino de la dramaturgia nacional en general.

La obra *Los ilegales*, publicada en 1979, expone el fenómeno de la emigración de los indocumentados mexicanos a Estados Unidos de América. Rascón Banda nos narra la situación a través de tres casos distintos: Jesús y Lucha (habitantes de un pueblo de la zona norte de México, quienes debido a falta de empleo se separan para que Jesús emprenda su marcha en busca de mejores oportunidades laborales); José y Lupe (una pareja de novios de un pueblo del centro del país, que deciden marcharse juntos debido a que José es alentado por un amigo, el Güero, quien tras volver de Estados Unidos le cuenta sobre las ventajas de vivir en el país vecino y lo convence de que marchar hacia el norte es la mejor opción). El tercer caso está protagonizado por Juan, Lola y los hijos de ambos, quienes son originarios del sur de México. Debido a problemas con miembros de la comunidad en la que viven, se ven forzados a huir y deciden hacerlo hacia el país del norte.

Estas tres historias se entrecruzan en diferentes momentos de la obra, siendo el común denominador el final trágico de todas y cada una de ellas. Jesús logra pasar a Estados Unidos, en donde es víctima de la explotación por parte de un capataz de un campo de betabel, quien nunca le paga sus jornadas de trabajo. Entonces es contratado en un bar, en el que recibe un sueldo y un trato denigrante. Un día recibe una llamada y se le informa que su esposa ha muerto... José, por su parte, rompe relaciones con su novia y logra pasar la frontera solo, pero encuentra nuevamente a su expareja en un *table dance* de Estados Unidos en donde ésta ha sido contratada como bailarina exótica; tras un intento por recuperarla, es brutalmente golpeado. (En el desenlace tanto él, José, como Jesús, terminan siendo torturados por miembros del Ku Klux Klan). Por su parte, antes de cruzar la frontera Juan explota a sus hijos, haciéndoles pedir dinero cerca del Río Bravo. Como resultado de dichas acciones, la

---

<sup>54</sup>“¿Quién es? Víctor Hugo Rascón Banda”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=vj2lar4BhQI&t=3s>> (fecha de consulta: 22 de septiembre de 2018).

<sup>55</sup> De entre los que podemos destacar los desarrollados por los investigadores Enrique Mijares, José Ramón Alcántara, Jacqueline Bixler, Stuart A. Day, Ileana Azor, Adriana Berrueco, Andrea Parra y Rocío Galicia, por mencionar sólo a algunos.

policía se lleva a los niños a la cárcel, lo que provoca que Juan rompa relaciones con su mujer, y finalmente termina siendo asesinado por miembros de la Border Patrol al intentar cruzar “hacia el otro lado”.

La obra está dividida en dos partes, la primera se desarrolla en México y la segunda en los Estados Unidos. Es importante comentar que en ambas partes la obra está compuesta por las escenas en donde se narra lo que acontece a los emigrantes y sus respectivas parejas y familiares, así como por intervenciones de un personaje llamado “Informante”, cuya función es ofrecer al espectador información relacionada con la temática de la obra. Dicho personaje es una especie de narrador brechtiano, encargado de ofrecer noticias, datos duros y estadísticas, las cuales ayudan a comprender el contexto social, político y económico que provoca el fenómeno de la emigración desde México hacia el país vecino del norte.

Los textos del informante fueron tomados de “Ensayos” de Jorge A. Bustamante, publicados en Foro Internacional del Colegio de México; diario *Uno más Uno*; revista *Siempre y Proceso*. (Rascón Banda, 1979: 10).

Esta alternancia entre las escenas donde se retratan las zozobras de los inmigrantes y las intervenciones del informante, permite que la obra se pueda catalogar dentro de la línea de teatro documento mixto, debido a que se combinan situaciones que surgen de la imaginación del dramaturgo (basadas en una realidad) con la integración de documentos:

Rascón crea la ficción sobre la problemática real. (Casillas, 1986: 56)

La obra se aleja de lo propuesto ortodoxamente por Peter Weiss, en cuanto a que para el alemán una obra de teatro documento debe –para su confección– estar sustentada en documentos o testimonios:

Incluso, éste no es un caso como el teatro documental de Peter Weiss, en el que todo debe estar sustentado en testimonios y en el que tampoco se puede recurrir a la invención. (Parra, 2014: 103)

Rascón Banda comenta en múltiples ocasiones que a él no le gusta que lo encuadren en una línea de teatro documento:

Lo que no me gusta es que digan que sólo hago teatro documental, no, tengo sólo tres obras que están tomadas de documentos, tres juicios. (Rascón Banda, 2012: 103)

Sus obras no se escriben en función de una teoría –como el mismo comenta–, sino en función de su necesidad por exponer temas que a él le interesan:

El dramaturgo menciona que no escribe en función de la teoría: escribe más por intuición o indignación. “No tengo muy claras las teorías, incluso creo que estorbarían a la hora de escribir teatro”. (Galicía, 2007b: 179)

Con todo, en *Los ilegales* se integran una serie de elementos pertenecientes a varias teorías que ayudan a configurar su texto:

Así que en *Los ilegales* vemos elementos no sólo de una teoría teatral, sino referencias a Aristóteles, al teatro documental de Peter Weiss y a Brecht. (Parra, 2014: 128)

En relación a los elementos brechtianos, cabe destacarse la integración de “el Informante”, quien funge no solamente como narrador, sino también como medio para generar un distanciamiento entre las acciones que padecen los inmigrantes –diseñadas para despertar empatía, piedad y, si es posible, una catarsis– y los datos duros que se ofrecen, allí integrados para fomentar el juicio crítico en los espectadores:

Los textos del informante empujan fuera de la trama y recuerdan la realidad de los migrantes. Si estamos en la hipnosis de la tortura de José, experimentando piedad, ésta se rompe con la calidad fáctica de los datos de este personaje, quien comenta casos reales de migrantes martirizados en Arizona. (Parra, 2014: 125)

Sobre los elementos que retoma de la teoría de Peter Weiss, resulta importante manifestar que el propio Rascón Banda propone, mediante una acotación al director interesado en llevar a las tablas su texto:

A juicio del director de la puesta en escena, al concluir cada jornada podrán intercalarse canciones o noticias periodísticas que versen sobre el tema, o bien textos que expliquen objetivamente el problema de los trabajadores indocumentados (como los ensayos de Jorge A. Bustamante, investigador que ha consagrado su vida a la defensa de ellos), siempre y cuando las canciones y los textos estén acordes con la tesis que en la obra se sustenta. (Rascón Banda, 1979: 12)

El primer texto del informante es una transcripción fiel de un fragmento de un artículo publicado en la revista *Proceso* núm.106,<sup>56</sup> que funciona como una introducción para que el espectador conozca tanto las circunstancias de la obra como la tesis que se sustenta a lo largo de la misma. Es evidente que dicha nota, publicada en 1978, resulta de una gran vigencia en nuestros días, tomando en cuenta la política migratoria impulsada por Donald Trump desde antes de su llegada a la presidencia de los Estados Unidos de Norteamérica:

Informante: El gobierno norteamericano anunció su decisión de construir vallas metálicas a lo largo de su frontera con México, para contener la migración de trabajadores indocumentados mexicanos. La cerca metálica está precedida por un notable aumento de la fuerza policiaco fronteriza, caracterizada por su agresividad contra los llamados *ilegales*, que significó la deportación masiva de más de un millón de indocumentados hacia México. Estas medidas, aplicadas en contra de los indocumentados, fueron aceptadas ampliamente por diversos sectores y autoridades norteamericanas que desde hace algunos

---

<sup>56</sup> Publicada el 13 de noviembre de 1978.

años realizan una campaña contra lo que ellos llaman “Amenaza mexicana” o “La Ola silenciosa”, para referirse a los inmigrantes mexicanos. (Rascón Banda, 1979: 13)

Como podemos advertir, dicha “amenaza”, que continúa presente en el discurso oficial de los Estados Unidos en materia de política exterior, permite que la obra no pierda actualidad. Resulta admirable el hecho de que el dramaturgo, con una gran conciencia del valor histórico de su texto, busque la manera –mediante el uso de la integración de documentos contemporáneos al montaje– de mantener vigente la obra:

Así como hay personajes de representación estética, los hay también de enfoque documental. *El informante*, por ejemplo, expresa notas de la revista *Siempre*, *Proceso*, del periódico *Uno más uno* y textos de Jorge A. Bustamante. Estos datos ponen en contexto histórico la migración, de modo que contrastan las ideas de la obra con su tiempo de escritura. Rascón acota que tales textos y artículos deben ser elegidos según el juicio del director y que los incluidos son sólo ejemplos. Si hoy se montara, deberían integrarse datos sobre la migración actual, traer la historia al presente. (Parra, 2014: 117)

La estrategia que sigue Rascón Banda para la articulación de su discurso permite revisar la temática de la inmigración tanto en su dimensión personal (microhistoria) como en su dimensión social (historia), lo que conlleva a una apreciación más compleja del fenómeno:

El informante permite al espectador viajar de las historias personales de los migrantes (Jesús, José, Juan) a los planes generales de la problemática. La primera escena comienza con datos globales sobre la migración para después acercarse a partículas de la vida individual. De esta forma, logra integrar en la escena lo general y lo particular. (Parra, 2014: 117)

Esta aproximación nos permite tener una imagen poliédrica y manejar datos provenientes de distintas áreas. La incorporación del documento convierte a las historias de los emigrantes en representaciones no sólo de las situaciones que simbolizan las zozobras por las que pasan los personajes de manera particular, sino que se nos ofrece una imagen universal de la migración humana que bien podría corresponder con cualquier latitud:

No todas las escenas tienen intervención del Informante, pero es una constante que sirve para enmarcar las historias individuales y proporciona un apoyo documental adecuado para relacionar la obra con la situación de la migración a gran escala. (Parra, 2014: 118)

Al mismo tiempo que expone el tema de la emigración en México, Rascón Banda está haciendo una crítica del abuso y la explotación del migrante de cualquier parte del mundo. Esta característica convierte a su obra en un texto que nunca deja de ser pertinente en el mundo contemporáneo, debido a que la relación dialéctica entre el texto y los contextos de recepción se están renovando constantemente. La obra hace una crítica al encubrimiento y el falseamiento de la realidad a través de las intervenciones del Informante, quien –entre otras cosas– se encarga de llenar el vacío que los medios de comunicación no ocupan; pues como

ya se ha comentado anteriormente en la presente investigación, “los medios de información” tienden a fomentar la desinformación:

El informante introduce casi en cada escena un nuevo dato: leyes de Estados Unidos, deportación, patrulla fronteriza, respuesta del gobierno mexicano, seguridad social, trato a “espalda mojada”, relaciones sociales migrantes, racismo, etcétera. (Parra, 2014: 127)

Sin embargo, en esta obra, al igual que sucederá en *Los ejecutivos*, *Tabasco negro* y *Los caminos del sur*, tampoco se logra contribuir a vislumbrar un cambio de la situación expuesta. El propio Rascón Banda, en una entrevista realizada en 2006 (25 años después de que la obra fuera estrenada) reconoce que su texto continúa enfrentándose a una situación aún más grave:

En una charla durante 2006, el dramaturgo habla del tema de *Los ilegales* como una “fractura” aún pendiente, pues ningún presidente ha logrado algún acuerdo con Estados Unidos que garantice la seguridad de los trabajadores que deciden migrar a este país: los mandamos a la muerte, a ese muro nuevo que se está construyendo en la frontera, a exponer su vida ante esos racistas cazadores de migrantes en los desiertos de Arizona. Han pasado 25 años desde que escribí esa obra (...) la leí en Ciudad Juárez la semana pasada (...) es como si el tiempo no hubiera pasado: la situación es idéntica o más grave todavía, porque ahora los están matando oficialmente, ya que la migra y los guardias están apoyados por satélites y armas de alto poder a lo largo de la frontera. (Rascón Banda; 2007: 223)

Los análisis a la dramaturgia de Rascón Banda nos enfrentan por ahora a la misma constante: ninguna de sus obras ha supuesto algún tipo de transformación de las situaciones abordadas. Lo cual pareciera confirmar la opinión que el director Thomas Ostermeier tiene del teatro político:

El teatro nunca ha aportado cambios al mundo. Mire el caso de Alemania. El dramaturgo y director alemán más influyente del siglo XX fue Bertolt Brecht, que vivió durante la época en la que Hitler llegó al poder y no pudo hacer nada al respecto. La única manera de conseguir cambios políticos es a través de los movimientos sociales, personas saliendo a la calle para manifestarse, una concienciación solidaria y la acción política... El teatro es un lugar donde las personas pueden reflexionar sobre la situación social, incluso sobre toda la condición humana, que es algo mucho más profundo y más complejo. Puesto que yo soy un ciudadano político, es normal que en mis obras se perciban críticas y pensamientos políticos, pero no soy tan estúpido para creer que mis espectáculos puedan conseguir algún cambio político. Como mucho, es posible que animen a la gente a mirar el mundo de forma distinta.<sup>57</sup>

Esta función del teatro a la que se refiere el actual director de la *Schaubühne*, de animar a la gente a mirar el mundo de otra manera, es otra constante que encontramos también en el

---

<sup>57</sup> “Thomas Ostermeier: El teatro nunca ha aportado cambios al mundo”. Disponible en <[https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522170083\\_775173.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522170083_775173.html)> (fecha de consulta: 31 de marzo de 2018)

teatro de Rascón Banda, donde probablemente reside la mayor capacidad del arte teatral para incidir hoy en día en la realidad.

El teatro de Rascón Banda cuestiona la verdad oficial, al tiempo que ofrece mayor visibilidad a situaciones que se mantenían en el anonimato. Mediante este tipo de producción no se transforme la realidad, pero sí se aprende a mirarla con otros ojos.



## ***Homicidio calificado***

Rubén: No, no fue un accidente lo que mató a Santos, no fue la bala del revolver de Caín, sino el pinche racismo. (Banda, 2002: 71)

El título completo de la obra que ahora revisamos es *Homicidio calificado (historia verdadera sucedida el 24 de julio de 1973 en la ciudad de Dallas, Texas)*. La temática que la obra expone gira en torno al asesinato de Santos Rodríguez, a manos del policía Darrel Caín. Es importante recalcar entonces que –para la realización de esta obra– el dramaturgo se basó en un suceso histórico real:

La obra relata el caso Santos (título inicial de la primera versión bilingüe, estrenada en Dallas, Texas, el 14 de mayo de 1993), acaecido el 24 de julio de 1973, en Dallas. La historia reconstruye lo acontecido a la familia Rodríguez, para lo cual Rascón Banda recurrió a los documentos del juicio proporcionados por el abogado México-americano Rubén Sandoval, además de la información sobre la familia Rodríguez y el suceso mismo, proporcionado por Jeff Hurst. (Partida, 2002: 5)

El día 24 de julio de 1973, tres delincuentes presuntamente chicanos asaltaron una gasolinera. La respuesta de la policía ante este atraco no fue muy eficaz, de tal suerte que cuando intentaron capturar a los ladrones éstos ya habían huido. La policía, no obstante, dio por sentado que conocía la dirección de los infractores y durante esa misma noche fueron por ellos y los sacaron de sus casas. Uno de los policías que formaba parte de este operativo, el oficial Darrel Caín –con la intención obtener información sobre el paradero del tercer infractor, quien seguía fugitivo– amenazó a Santos Rodríguez apuntándole a la cabeza y exigiéndole que develara en dónde se había escondido su compinche. Santos Rodríguez desconocía el paradero de la persona en cuestión, pero ante su silencio, el policía jaló del gatillo y asesinó en el instante al supuesto infractor de 12 años, dándole un tiro en la cabeza frente a su hermano David, de 14 años y también incriminado.

Tras las averiguaciones se determinó que los delincuentes que habían asaltado la gasolinera no eran los dos jóvenes detenidos por la policía. Los procedimientos del oficial Caín, por supuesto, se alejaban rotundamente de las prácticas habituales. Se hacía evidente que tales tácticas estaban fuertemente impulsadas por el racismo que el oficial mostraba ante los inmigrantes:

Yo respeto los derechos de esa gente. Pero que no salgan de sus barrios. Que no se metan donde no deben. Que no roben, que no maten. ¿Dónde está mi error? No me gusta su comida, ni su música, ni sus fiestas, ni su lengua. Son gente sucia, grasienta, mentirosa. Son tontos. Pero no tengo nada en contra de esa gente, lo juro. (Rascón Banda, 2002: 28)

Como resultado del juicio al policía, el oficial Caín fue condenado solamente a cinco años de prisión, aunque debido a su buena conducta salió de la cárcel antes del tiempo estipulado.

La situación es expuesta a través de los siguientes personajes:

- Santos Rodríguez, víctima asesinada por el policía Darrel Caín
- Darrel Caín, policía de Dallas
- Bessie Rodríguez, madre de Santos, encarcelada por haber matado a su ex pareja
- David, hermano mayor de Santos y testigo de su brutal asesinato
- Carlos Minez, el abuelo de ambos jóvenes, encargado de cuidar de ellos
- El abogado Rubén Sandoval, abogado de derechos civiles, encargado de apoyar a la familia Santos
- Burleson, abogado defensor de Darrel Caín.
- Mulder, fiscal de origen estadounidense
- El juez

Se utiliza una estructura fragmentada que rompe con la línea cronológica de las acciones para presentarnos el caso desde los siguientes planos:

1. Un plano íntimo, donde los personajes de Bessie, el abogado Rubén Sandoval y el policía Caín, a través de una serie de monólogos, nos exponen sus posturas ante la situación –de tal forma que son los propios personajes quienes, en primera persona, nos comparten su posición–. Las escenas que corresponden a dicho plano son: I, VI, X, XXII, XXVI y XXVII.
2. Este plano guarda relación con el atraco a la gasolinera, detonante principal de la tragedia. Mediante estas escenas se nos exponen los antecedentes, el momento preciso del robo y las consecuencias del mismo. Las escenas que exponen dichas acciones son: II, VIII, XIII y XIV.
3. El juicio se convierte en el máximo soporte que da pauta a la creación de esta obra, de tal suerte que habrá una serie de escenas que se referirán a dicho ejercicio: III, IV, XI, XII, XVI, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV y XXV.
4. El personaje de Bessie (la madre del joven Santos) participa en una serie de escenas que ocurren dentro de la cárcel donde ella se encuentra recluida. Todas estas escenas ocurren, cronológicamente, tras la muerte de Santos: V, VII, IX, XV, XVII y XIX.

A través de estos planos, Rascón Banda da a la dramaturgia un tratamiento que podríamos relacionar con el teatro documento mixto. Pues escribe a partir de los documentos del juicio que le proporcionó el abogado Rubén Sandoval, así como de la información sobre la familia Rodríguez y el suceso mismo –proporcionada por Jeff Hurst– integrando todo este sustrato documental con una propuesta imaginativa, una parte ficcional.<sup>58</sup> El dramaturgo hace una clara crítica al racismo y la discriminación, actitudes que hoy más que nunca se hacen presentes en gran parte de los ciudadanos de los Estados Unidos de América:

Debido a la naturaleza del material en cuestión, la intencionalidad dramático-escénica y la propia tragedia a la que hace referencia el autor (el asesinato del adolescente Santos Rodríguez, de doce años, perpetrado por el policía texano Darrel Caín), nos encontramos con un texto dramático que sigue, de cierta manera, el modelo del teatro documental, del teatro-crónica. (Partida, 2002: 5)

La precisión de Partida, en relación a que la obra sigue *sólo de cierta forma* el modelo del teatro documental es de subrayarse, pues gran parte del texto se aprecia como resultado de la imaginación del dramaturgo. A Rascón Banda le sirve esa *Historia verdadera sucedida el 24 de julio de 1973 en la ciudad de Dallas, Texas*, apenas como punto de partida para crear una ficción basada en la realidad, pero no una obra de teatro documental canónica, afianzada en los preceptos alemanes.

Esta obra, en conclusión, está construida a través de la conjunción de la imaginación del autor, en sintonía con una serie de elementos que remiten al uso de las teorías impulsadas por Piscator, Brecht y Weiss; de tal suerte que Rascón Banda integra incluso a un presentador de estilo brechtiano, a través del personaje de Rubén Sandoval:

En una serie de 27 escenas se nos presenta todo lo relacionado con el juicio, sirviendo de presentación la inicial, en una tirada monológica, de Rubén Sandoval, en la que se refiere a las condiciones de vida de los México-norteamericanos radicados en esa región de Texas; al igual que nos informa sobre sus propias actividades como abogado de derechos civiles de su comunidad. Personaje que en cierto modo viene a ser un relator, un presentador, a la manera brechtiana. (Partida, 2002: 6)

Y utiliza documentos que remiten a la integración que hacían de este tipo de materiales tanto Piscator, como su predecesor, Peter Weiss:

La terrible fotografía se multiplica diez, veinte, treinta veces o más sobre las paredes, sillas, butacas, techo, piso y cuerpos de actores y espectadores, al tiempo que se escucha un réquiem. (Rascón Banda, 2002: 70)

---

<sup>58</sup> Recordemos que el teatro documental mixto se refiere a las obras que combinan documentos con ficción.

Todo lo anterior, con la intención de elaborar una crítica sobre la impartición de justicia, tema que a este dramaturgo-abogado le resulta muy familiar:

Rubén.- Cuando estás en el juicio ¿piensas en la justicia?

Burleson.- La justicia no existe, ni en la corte, ni afuera.

Mulder.- ¿Ah, no? ¿Y la ley?

Burleson.- La ley y la justicia no son lo mismo. Una cosa es lo justo y otra lo legal. Al menos, así es aquí y ahora. Y me temo que lo será siempre y en todas partes. La justicia es una cosa abstracta que está por encima de todos. Nosotros somos reales, y estamos aquí abajo. Yo no soy más que un ser humano. Limitado, como todos, pero busco el equilibrio. Busco un ideal, ¿no es cierto, Mulder?

Rubén.- ¿Y no piensas en la ley?

Burleson.- La ley... la ley es la sombra oscura de la justicia. (Rascón Banda, 2002: 62)

De hecho, la manera en que el sistema americano está estructurado impide que un blanco pueda ser juzgado por un chicano. De ahí que en *El caso Santos*, el policía Caín fuera juzgado por un igual, es decir, otro hombre blanco. Gesto que se convierte en clara muestra de que la impartición de la justicia en ocasiones es una simulación:

De manera que la pieza de Rascón Banda responde, por una parte, a las expectativas del teatro documento, razón por la que fuera escrita conmemorando el vigésimo aniversario de la tragedia de Santos Rodríguez, y, por otra, lo fundamental es mostrarnos el grado de marginación, de injusticia, discriminación y racismo que sufren en su vida cotidiana los México-americanos. De allí que *Homicidio calificado* sea más que la reconstrucción de un juicio: es la reflexión ideológica expuesta por el dramaturgo a través del *Caso Santos*. (Partida, 2002: 6)

La apuesta que hace el dramaturgo es pensar en un mejor futuro, donde los derechos y la vida de los hispanos sean respetados en Estados Unidos. Dicha tesis es puesta en boca de Bessie, la madre de Santos, quien aún a pesar de haber perdido un hijo y de estar recluida en la cárcel, imagina un mundo utópico en el que la igualdad pueda reinar:

Lo más importante teatralmente no es la fábula, ni los caracteres, sino la tesis planteada por el autor y puesta de manifiesto a través de su razonador: el abogado Rubén Sandoval, al igual que en la última réplica con la que concluye la pieza el dramaturgo, puesta en labios de Bessie: “Llegara el día en que los derechos de los hispanos sean respetados y la vida sea sagrada. Entonces, lo sucedido a mi hijo Santos no le sucederá a ninguno”. (Partida, 2002: 6)

Estos esperanzadores deseos del dramaturgo, puestos en boca de uno de sus personajes, no tienen lamentablemente ninguna constatación en la actualidad. Desde que el presidente Trump asumió el poder ejecutivo, muchos de los derechos de los inmigrantes han sido abolidos en ese país. Basta con revisar las medidas impulsadas por la campaña “Tolerancia cero” para corroborar que no ha llegado el día en el que los derechos de los hispanos sean respetados y su vida sagrada en los Estados Unidos de América.

*Homicidio calificado* se compone de veintisiete escenas, buena parte de las cuales son ficción. El motivo por el que podemos relacionar la obra con el teatro documento, se asocia al hecho de que Rascón Banda se basó en un acontecimiento real (podemos decir que es una ficción basada en hechos reales). No obstante, hay también escenas escritas sin ningún apego a la realidad, encaminadas más bien a dotar de sentido dramático a la obra –pues si solamente se nos presentara el juicio y el robo, faltarían nexos que apoyaran la articulación de los conflictos en el texto–.

Dentro de este último tipo de escenas –pertenecientes a un tipo de teatro más convencional y no de carácter documental– podemos identificar los monólogos de Bessie Rodríguez, del abogado Rubén Sandoval y de Darrel Caín, así como las escenas en las que Bessie aparece en la cárcel. Conviene reiterar la precisión de que algunos monólogos, no obstante, se relacionan a la vez con la técnica del narrador brechtiano (en particular el primer monólogo, donde se explica la situación social, política y económica que estimula la existencia de la violencia en el sector chicano causada por la falta de oportunidades para los migrantes). Ahí se comenta que Estados Unidos es un lugar muy hostil para los chicanos, quienes en ocasiones se reafirman en el vandalismo dentro de un contexto dentro del que no encuentran otra manera de integrarse socioeconómicamente.

Las escenas construidas sobre acontecimientos reales, por otra parte, son las que se centran en el robo a la gasolinera y en el juicio<sup>59</sup> realizado a Darrel Caín. Éstas se vinculan de manera directa con el teatro documento, Rascón Banda las escribe a partir del sustento documental obtenido del abogado Rubén Sandoval –quien aparece en la obra– y de Jeff Hurst. Así, el autor “no inventa” la manera como se desarrollaron los acontecimientos expuestos, sino que más bien le otorga un sentido dramático a través de una organización meticulosa de los materiales. La estructura que el dramaturgo propone a través de los saltos en el tiempo y las diversas situaciones que integra a la obra para darle un sentido dramático, son elementos que hacen que una noticia que pudiera haber quedado entre las páginas de los periódicos o como un caso olvidado en los archivos judiciales, trascienda a través del teatro y nos revele rasgos de la condición humana.

---

<sup>59</sup> Es de subrayarse que nuevamente nos encontramos aquí con un juicio; como ya hemos visto, es una de las situaciones más comunes en el teatro documento.

## *La fiera del Ajusco*

El teatro de Víctor Hugo está sembrado de cadáveres;  
a unos los mató el hambre y la policía, a otros la crispación nerviosa,  
el desaliento vital. Si algún signo hay en el teatro de nuestro amigo,  
éste es el de la mano de un hombre  
empuñando el puñal de la muerte.  
(Fernando de Ita, 1985: 6)

*Fiera del Ajusco*, publicada en 1985, expone la situación de Elvira Cruz, una mujer condicionada por un entorno de miseria que decide quitar la vida a sus cuatro hijos:

*La fiera del Ajusco* nació de un hecho de nota roja que conmocionó a la sociedad mexicana, cuando una mujer llamada Elvira Cruz privó, según se dijo, de la vida a sus cuatro hijos y luego intentó suicidarse, asediada por el hambre, el abandono y la marginación. (Rascón Banda, 1985: 25)

La noticia de dicho filicidio fue tomada como fuente de inspiración para la realización de un texto dramático convencional, no documental –aunque generado a partir de un proceso de documentación–. Así que estamos hablando de una obra que no es considerada teatro documento, y de hecho el autor expuso su incomodidad cuando con esta obra se pretendió colocarlo dentro de dicho género. Con todo, resulta un caso particular que llama la atención, debido a que partiendo de la investigación de un documento –la noticia del asesinato de Elvira Cruz a sus cuatro hijos– el dramaturgo genera una estrategia muy atractiva cuya finalidad se acerca mucho a la buscada por el teatro documento: dar visibilidad a un tema que se prefiere mantener soterrado y generar en el espectador un juicio crítico que impulse, en la medida de lo posible, una transformación social. Esta actitud del dramaturgo de mantenerse alejado de posturas dogmáticas –debida a su profunda necesidad de tratar en sus obras temas que le comprometan, sin la necesidad de buscar encajar en una teoría específica– deriva en propuestas innovadoras que rompen con parámetros establecidos por la teoría y la crítica.

La dramaturgia apela a la integración de los personajes de Elvira, su hermana, su suegra, su comadre, dos novios de la protagonista y un cantor que se limita a observar y comentar la situación, sin involucrarse en ella más que desde cierta distancia. Todos estos personajes forman parte de un mundo de miseria que queda muy bien descrito a través de la voz del cantor.

El Cantor.- Pero aquí nadie es nada.  
Sólo sombras.  
Y chales.

Y pies descalzos.  
Y sudor agrio.  
Somos huellas que pasan por fuera. .  
Somos rostros perdidos.  
Somos gritos callados. (Rascón Banda, 1985:120)

A través de una estructura que combina elipsis hacia delante y hacia atrás, el lector se vuelve testigo del proceso de deterioro que vive la protagonista, a quien al comienzo vemos feliz y con cierta vitalidad a pesar de vivir en una situación de pobreza en su pueblo de origen.

Hermana.- Dicen que en la ciudad se sufre más.  
Elvira.- De morirse de hambre aquí, mejor en otro lado, ¿no crees? Por muy mal que nos vaya no nos puede ir peor. (Rascón Banda, 1985:119)

Su proceso de deterioro inicia, de hecho, en la Ciudad de México. A diferencia de la provincia, la urbe es un espacio que enferma a sus ciudadanos:

El cantor.- No son milpas, ni huertos, ni arboledas.  
Son casas de cartón que han crecido en el cerro.  
No es la limpia neblina que se ve en la mañana.  
Es el humo y el polvo que llegan con el día.  
No es el canto de grillos y cenizales.  
Es el ruido de hierros oxidados.  
No es aroma de pastos y de establos.  
Es olor de aguas negras y de aceites.  
No. No son tuzas, ni huilotes ni mapaches.  
Son ratas, sólo ratas, que se esconden. (Rascón Banda, 1985: 152)

La ciudad va destruyendo gradualmente a la protagonista hasta convertirla en una mujer alcohólica y desquiciada rodeada de un mundo que le cierra las puertas, situación que la orilla a cometer filicidio:

Elvira.- Vas a dejarme.  
Felipe.- ¿Y qué creías? ¿Que me la iba a pasar aquí mirándote? Vete en un espejo. Estás más galga que un perro flaco. Tienes la cara manchada y estás chimuela. Tus ojos son como hoyos de calaca. Y con esa panza inflada pareces zancudo embarazado. Ya todas horas con el pico caído, pidiendo y reclamando. Ah, cómo chingas. Estoy hartito. (Rascón Banda; 1985:158)

Este tipo de obras que huyen de cumplir puntualmente con preceptos teóricos, pero que sin embargo se sustentan, sabiéndolo o no, en elementos de las teorías, no solamente son difíciles de clasificar, sino que impulsan a la creación hacia rutas imprevistas. Es plenamente válida la postura de Rascón Banda de negarse a la sujeción de géneros preestablecidos, pues no hay por qué pensar que la expresión deba estar subordinada a la teoría. Antes bien, la teoría debe ser un estímulo que devenga en el descubrimiento de nuevos modos creativos.

Es oportuno comentar, a este respecto, que como se ha visto en capítulos previos, ni siquiera Peter Weiss logra generar una congruencia total entre la teoría que propone y los textos que escribe. Ninguna de sus obras es capaz de asumir plenamente el punto 14 presente en la definición que da en “Notas para el teatro documento”. ¿Por qué, entonces, habríamos de exigir a otras dramaturgias que se amolden a ciertas normas, cuando la principal finalidad del teatro político –y por ende el documental– es funcionar como detonante de cambios y no como una especie de corsé que delimite los modos para expresar distintos tipos de incomodidades?

Por su parte, la incomodidad que Rascón Banda busca tratar en *La fiera del Ajusco* está dividida en dos aspectos claramente diferenciados. El primero tiene que ver con la idea de evidenciar y hacer una crítica en torno un grado de miseria tal, que puede orillar a una madre a asesinar a sus hijos para que no sufran viviendo en condiciones deplorables:

Era evidente que tras aquella masacre estaban las condiciones de miseria, abandono y violencia social en la que viven miles de mujeres analfabetas. Más que una obra realista, la tragedia de Elvira es un testimonio sobre las tremendas condiciones de infravida en las que subsisten cientos de miles de mexicanos. (Fernando de Ita, 1985: 10)

El segundo aspecto tiene que ver con el tema de la justicia, que en tanto abogado, el autor conoce como especialista:

Como autor y abogado, Rascón Banda quedó inmediatamente impactado por la tragedia de Elvira Cruz, *La fiera del Ajusco*. Casi sin pensarlo, el dramaturgo comenzó a escribir un corrido dramático que muy probablemente se llamó *La razón de Elvira*, puesto que su autor se propuso ver aquella tragedia desde el campo de la acusada, no para negar los hechos sino para tratar de explicárselos. (Fernando de Ita, 1985: 9)

Dicha necesidad que tiene Rascón Banda de explicarse los hechos, lo lleva a escribir una obra donde el tema de la impartición de la justicia se vuelve medular:

La obra nace de un hecho real que para mí, en sus consecuencias, es un problema de defensa jurídica, por esta razón: para defender a una persona acusada de un delito, los abogados tienen mil posibilidades, escogen la más adecuada. Ahora, yo no sé si la que escogió la abogada defensora del caso real fue la más acertada. Lo único que sé es que Elvira Cruz sigue presa, y que ya casi se agotaron las instancias procesales. Si otro abogado hubiera escogido un argumento diferente para la defensa, como hubiera podido ser el caso de “locura momentánea” como excluyente de responsabilidad -que es lo que yo planteo en la obra-, probablemente esta persona estaría en este momento bajo tratamiento psiquiátrico en un hospital, o ya estaría rehabilitada, libre y reincorporada a la sociedad. Todo depende del procedimiento jurídico o la vía de defensa legal que escoge el abogado. (Rascón Banda, 1985: 25).



Con esta obra, Rascón Banda generar una ficción a partir de una nota periodística,<sup>60</sup> con lo que intenta generalizar un caso. Al referirse a Elvira Cruz, desea dar voz a todas las mujeres que debido a sus miserables condiciones, se ven forzadas a realizar acciones inconcebibles:

Ahora, debe dejarse bien claro que *La fiera del Ajusco* no es una obra documental o testimonial sobre la vida de esta mujer. No, el caso de esta mujer me motivó a escribir una obra que ya trascendió a la literatura, a otro plano donde hubo una reinterpretación libre de los acontecimientos y un enjuiciamiento a la sociedad que propicia casos como éste. De ninguna manera se pretende una obra biográfica, porque entonces estaríamos dramatizando la vida particular de una persona y le quitaríamos su fuerte carga de universalidad, que es más importante señalar, enriquecer y generalizar con respecto a otros casos de mujeres que, como sucede en este momento en el Arroyo Colorado, de Ciudad Juárez, en el Renacimiento, en la colonia Obrera, Acapulco o Monterrey, en la Francisco Villa de Chihuahua, se constituyen en miles. Creo que para un dramaturgo es una obligación el generalizar y trascender una situación en vez de particularizarla. (Rascón Banda, 1985: 26)

El caso de esta obra interesa aquí porque supone una distinta apropiación de los postulados teóricos alemanes que derivan en propuestas que buscan adaptarse a otros contextos. Escrita en 1983, estrenada en 1985, habían pasado diecisiete años desde que fuera publicada la preceptiva de Weiss hasta el momento de *La fiera*. Ello implica varios elementos a considerar: contextos sociales, económicos, culturales y políticos distintos, así como necesidades y posturas ideológicas y estéticas mutantes. Este caso invita a cuestionarnos la permanencia e inmutabilidad del concepto de teatro documento a lo largo de los tiempos (pasados o venideros), algo que ya el propio Weiss consideraba:

Del mismo modo que se libera de los módulos estéticos del teatro tradicional, debe poner constantemente en discusión sus propios medios y crear nuevas técnicas que se adapten a situaciones nuevas. (Weiss, 1976: 109)

La investigadora y creadora Shaday Larios comenta sobre la propuesta 14 ya varias veces citada de Weiss:

Pues en primer lugar, pienso que en el teatro documental o documento, no basta con describir sólo hechos o hacer líneas de vida que se puedan consultar en una fuente histórica. Se quiera o no, hay siempre de por medio una manipulación de datos, pues éstos pueden constituir un archivo de consulta singularizado que ya en sí mismo es una operación de poder (qué sí, qué no y por qué). Aquí comienza ya la construcción de “la verdad personalizada” y todo teatro documental tiene derecho de validarla bajo sus propios medios poéticos. Creo que más que dar “una solución a un problema” se asiste a la “construcción de una verdad singular” (incluso desde la mentira, desde la ficción) ante un tema que puede tener múltiples verdades. Creo que más que nada, el teatro documental cuestiona desde su gran fondo la idea de “la validez” y “la invalidez” de las cosas, es casi como su convención implícita. Por eso, no creo que tenga que ofrecer ninguna solución para validarse, porque ya en sí mismo es una pregunta sobre la idea de verdad, sobre el propio proceso de construcción de una mirada, de un posicionamiento. Pero sí creo que pasa por una construcción que sobrepasa la literalidad histórica copiada de un libro o de cualquier otro relato oficial establecido.

---

<sup>60</sup> De la misma manera que Büchner cuando escribió su *Woyzeck*.

No somos historiadores que tengamos que verificar datos, somos poetas que construimos a partir de datos recabados u otras estrategias, nuestra propia verdad.<sup>61</sup>

Esta postura converge con la necesidad de replantear el concepto de teatro documento, pues como se verá más adelante —a través de los trabajos que se analizarán en el último capítulo— dicho concepto termina más recientemente ajustándose a nuevos contextos y detonando con ello nuevas vías de creación. Eso mismo es justamente lo que sucede con *La Fiera del Ajusco*, que algún teórico ortodoxo negaría categóricamente la posibilidad de clasificar en la línea documental, pues su postura le impediría asimilar que la teoría no se estanca, sino que se adapta a los nuevos contextos:

Los trabajadores de la cultura no pueden sustraerse de este mundo con facilidad para quedarse en su torre de marfil, porque hasta allá los va a alcanzar la problemática social, hasta allá los va a perseguir la violencia. Lo mejor es enfrentarla, analizarla, reflexionar sobre ella para, justamente, creando conciencia, vislumbrar su solución. (Rascón Banda, 1985: 18)

En esta cita escuchamos, de la voz del autor, el impulso creativo que lo estimula a crear sus obras, cuya finalidad es vislumbrar soluciones ante problemáticas sociales que nos aquejan e involucran a todos:

Como teatro testimonial, esta obra de Víctor Hugo se ha transformado conforme el juicio mismo que se le siguió a la acusada. Entiendo que a Elvira ya se le dictó sentencia definitivamente y se le declaró culpable. La ley fue ciega en este caso... Más allá del enfrentamiento legal que el asunto entraña, se nos queda en el alma la visión del dramaturgo, ni juez ni parte de la tragedia, sólo testigo de la condición humana. (Fernando de Ita, 1985: 10)

Por tal razón, la obra trasciende el hecho histórico y no se detiene en juzgarlo y transformarlo. La situación de Elvira Cruz ha quedado superada por el tiempo, pero la reflexión en torno a la condición humana —probablemente el principal catalizador de los cambios sociohistóricos— es un tema que nunca pierde vigencia.

---

<sup>61</sup> Fragmento extraído de la entrevista realizada a la investigadora y creadora Shaday Larios para la realización de la presente tesis, llevada a cabo el día 2 de marzo de 2018.

## *Tabasco negro*

Mis mejores obras  
son las que surgen  
de la clandestinidad.  
Víctor Hugo Rascón Banda<sup>62</sup>

Publicada en 1996, esta obra aborda el tema de la explotación del petróleo, así como el deterioro ambiental provocado por los derrames y explosiones en el estado de Tabasco. La acción se desarrolla en una oficina del piso 44 de la Torre de Pemex, en donde trabaja el Ingeniero, en colaboración con Diana (su amante), y Lola, quien había sido afectada por una tragedia en Tabasco en la que su esposo e hijos perdieran la vida (a causa de una explosión provocada por un descuido en las instalaciones de Pemex). En la oficina del piso 44, el Ingeniero recibe la visita de su hija Rebeca, quien está buscando a su padre tras su regreso de una estancia en Londres. A través de estos cuatro personajes, Rascón Banda hace una crítica a las irresponsables decisiones tomadas históricamente por altos funcionarios de la petrolera mexicana, representados a través del arquetípico personaje del Ingeniero. Se trata de determinaciones que, inevitablemente, han atentado contra la vida de inocentes:

Voz de locutor: Costas, lagunas y ríos contaminados. Ochenta mil hectáreas agrícolas y ganaderas convertidas en sal. Invasión de comunidades, ejidos y pequeñas propiedades con equipo de Pemex. Tres mil kilómetros de gasoductos, oleoductos y poliductos bajo el suelo. Lluvia ácida y emisiones tóxicas que devastan los cultivos. Gases tóxicos que causan leucemia infantil. Treinta explosiones y más de doscientos muertos. (Rascón Banda. 2009: 106)

Al igual que en *Los ejecutivos*, el dramaturgo expone una situación en donde los intereses económicos están por encima de todo, incluida la propia vida:

*Tabasco negro* se centra en la contaminación que los derrames y explosiones provocan en el edén tabasqueño. Sin embargo, sabemos que el oro negro ha sido y seguirá siendo manzana de discordia y pretexto para rebatiñas políticas por los siglos de los siglos. Fue causa de conflicto desde las primeras concesiones a empresas extranjeras, luego nos confrontó con Estados Unidos en 1938, durante la expropiación, y desde entonces a la fecha no ha cesado de ocasionar problemas presupuestales, sindicales, de gobernabilidad, hasta los más recientes acontecimientos relacionados con las pretendidas reformas constitucionales encaminadas a permitir la inversión privada, no importa si local o extranjera, que el ejecutivo federal se empecina en aprobar y a las que en defensa del patrimonio algunos mexicanos se oponen. (Mijares, 2009: 9)

Bajo una modalidad cercana al teatro documental mixto, Rascón Banda nos presenta una situación cotidiana extraída del mundo oficinesco, en donde los personajes y las situaciones

---

<sup>62</sup> “¿Quién es? Víctor Hugo Rascón Banda”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vj2lar4BhQI&t=3s> (fecha de consulta: 22 de septiembre de 2018).

son ficciones creadas por la imaginación del poeta, mas no por ello alejados de la “realidad”. A la vez, se ocupan documentos que representan datos duros e imprimen a la obra un carácter testimonial. Pero la estrategia utilizada para convertir este texto en una obra de teatro documental como tal, se basa en la incorporación de un video documental llamado *Tabasco, petróleo y resistencia civil*, que aporta información relacionada con la situación de los pozos petroleros de Tabasco (información clasificada resguardada por Pemex). Al hacerla jugar con la ficción planteada, esta información se presenta como si estuviera custodiada por el Ingeniero, cuyo conocimiento de los hechos, entonces, involucra la posibilidad de que la institución se desestabilice y de que él mismo quede destituido en caso de alguna filtración:

Rebeca. ¿Y si eso se supiera?

Diana. No tiene por qué saberse.

Rebeca. Yo sabía lo de los peces y lo de las plantas. Hasta ha salido en televisión, pero no creí que fuera tan grave.

Ingeniero. No hay que exagerar.

Rebeca. ¿Y lo del cáncer de los niños?

Ingeniero. También están exagerando.

Rebeca. ¿Cómo puedes decir eso? En tu escritorio vi las gráficas.

Diana. Es cuestión de interpretación.

Rebeca (al ingeniero). En todos sus estudios han estado mintiendo.

Ingeniero. Relativamente.

Rebeca. No sólo es una burla. Es un crimen lo que hacen.

Diana. El petróleo sostiene a este país.

Rebeca. El precio que Tabasco tiene que pagar es terrible. ¿Vale la pena, papá?

Ingeniero. A mí no me toca decirlo. (Rascón Banda. 2009: 108)

De acuerdo con Tavira, el dramaturgo pone en cuestión la proliferación de las verdades oficiales como mecanismo para mantener el estado de las cosas en perfecta sintonía con los intereses de la clase dominante:

La dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda es siempre experimento. Su virtud consiste en indagar y perseguir la pista de esas sustancias peligrosas que subyacen ocultas detrás de la Historia Oficial, de los expedientes cerrados, las cosas juzgadas y la amnesia (...) En la dramaturgia de estas sustancias explosivas, Víctor Hugo Rascón supo encontrar la tematización profunda de su época. En las escenas del drama estos asuntos son procesados, descompuestos, filtrados, recompuestos. Se organiza un experimento en torno a las preguntas: ¿Qué es la realidad para aquellos que siempre están callados y sufren en silencio el despojo y su vergüenza? ¿Qué es la vida para aquellos que esconden el escándalo de su insignificancia o el horror de sus móviles? ¿Qué no es aún para nosotros esa realidad inefable que llamamos México? ¿Qué es lo que podríamos entender y que es lo que nunca entenderemos? ¿Qué significa vivir en una época, en un mundo, en un país que ha dejado de ser interiormente sensible a la aberración, al latrocinio, a la violencia, a la esencia criminal del sistema y a la inevitable crueldad que se pertrecha en los rincones y a la vera de cualquier esquina? (Tavira, 2009: 17)

La obra se estrenó en 1996 dentro de la segunda emisión del encuentro Teatro Clandestino y su acción se desarrolla en el mismo año, lo que de alguna manera garantiza la pertinencia social, política y económica del texto en su momento. La información en relación a la

situación que la obra expone se complementa a través de la exhibición del video documental al que se hace alusión la puesta en escena, film que funciona a la vez como estrategia intertextual que termina incrementando nuestro campo de referencias sobre la temática abordada. A continuación se exponen algunas citas extraídas de tal documental, que ayudan a ratificar el nivel de pertinencia con el que la obra cuenta tanto en el momento de su estreno como en la actualidad:

Desde la década de los 70, Tabasco es prácticamente el centro de la actividad petrolera de México. Más de un millar de instalaciones de Pemex, en su mayoría pozos, producen unos cuatrocientos cincuenta mil barriles de petróleo que salen diariamente de las costas tabasqueñas; sin embargo la explotación de esta riqueza ha traído al estado serios efectos ambientales, económicos y sociales. En veinte años de operación, treinta explosiones y más de doscientos muertos, ochenta mil hectáreas agrícolas salinizadas y un alarmante descenso de la pesca en ríos y costas. Desde su llegada a Tabasco, Pemex ha invadido comunidades, ejidos y pequeñas propiedades para establecer sus instalaciones. Además, ha desatendido miles de peticiones de indemnización.<sup>63</sup>

Cuando los habitantes de aquellas regiones han intentado manifestarse ante los atropellos derivados de la explotación del petróleo, han sido violentamente reprimidos por el ejército y la policía. Lejos de beneficiar a los habitantes que viven cerca de las áreas de explotación, el petróleo se ha convertido en una amenaza, aunque representa un negocio altamente lucrativo para las clases dirigentes.

La obra de Rascón Banda es un reclamo ante las injusticias derivadas del abuso del poder. Al igual que en *Los ejecutivos*, sin embargo, no se contribuye a modificar la situación expuesta. Podría decirse, de hecho, que la situación actualmente ha empeorado, ya que durante el sexenio del presidente Enrique Peña Nieto<sup>64</sup> se implementó la Reforma Energética que comprende tanto a Petróleos Mexicanos (Pemex) como a la Comisión Federal de Electricidad (CFE), y garantiza, desde un discurso oficial, la concreción de las siguientes acciones:

La Reforma Energética tiene los siguientes objetivos y premisas fundamentales:

1. Mantener la propiedad de la Nación sobre los hidrocarburos que se encuentran en el subsuelo.
2. Modernizar y fortalecer, sin privatizar, a Petróleos Mexicanos (Pemex) y a la Comisión Federal de Electricidad (CFE) como Empresas Productivas del Estado, 100% públicas y 100% mexicanas.
3. Reducir la exposición del país a los riesgos financieros, geológicos y ambientales en las actividades de exploración y extracción de petróleo y gas natural.
4. Permitir que la Nación ejerza, de manera exclusiva, la planeación y control del Sistema Eléctrico Nacional, en beneficio de un sistema competitivo que permita reducir los precios de la energía eléctrica.

---

<sup>63</sup> “Tabasco, petróleo y resistencia”. Disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=moYTH8gd0cE>> (fecha de consulta: 24 de marzo de 2018).

<sup>64</sup> Sexenio en el que se llevó a cabo la presente investigación.

5. Atraer mayor inversión al sector energético mexicano para impulsar el desarrollo del país.
6. Contar con un mayor abasto de energéticos a mejores precios.
7. Garantizar estándares internacionales de eficiencia, calidad y confiabilidad de suministro energético, así como transparencia y rendición de cuentas en las distintas actividades de la industria energética.
8. Combatir de manera efectiva la corrupción en el sector energético.
9. Fortalecer la administración de los ingresos petroleros e impulsar el ahorro de largo plazo en beneficio de las futuras generaciones.
10. Impulsar el desarrollo, con responsabilidad social y ambiental.

Estos objetivos se verán traducidos en beneficios concretos para los mexicanos:

1. Bajar las tarifas eléctricas y bajar el precio del gas natural.
2. Lograr tasas de restitución de reservas probadas de petróleo y gas natural superiores a 100%.
3. Aumentar la producción de petróleo de los 2.5 millones de barriles diarios que se producen actualmente, a 3 millones de barriles en 2018, y a 3.5 millones en 2025, asimismo, aumentar la producción de gas natural de los 5 mil 700 millones de pies cúbicos diarios producidos actualmente a 8 mil millones en 2018 y a 10 mil 400 millones en 2025.
4. Generar cerca de un punto porcentual más de crecimiento económico en 2018 y aproximadamente 2 puntos porcentuales más para 2025.
5. Crear cerca de medio millón de empleos adicionales en este sexenio, llegando a 2 millones y medio de empleos en 2025.
6. Sustituir las centrales eléctricas más contaminantes con tecnologías limpias y fomentar la utilización de gas natural en la generación eléctrica.<sup>65</sup>

Lo que el gobierno planteaba a través de su portal ([www.gob.mx](http://www.gob.mx)) en la nota anterior, era una propuesta muy lejana al panorama que hoy se vive y que seguramente se vislumbra para el futuro de México. Al entrar en vigencia las leyes secundarias en materia de Reforma Energética, que fueron avaladas por el poder legislativo mexicano, empresas extranjeras entran en posibilidad de participar en el mercado de distribución de combustibles. Anteriormente, por todo el territorio mexicano se encontraban distribuidas 11,000 gasolineras de Pemex, que hasta hace pocos meses era la única empresa autorizada para vender combustible en el país.<sup>66</sup> Con la apertura del sector energético aprobada por el Congreso en diciembre de 2013, empresas extranjeras adquirieron el derecho para participar del mercado de distribución de gasolina. A través de estas acciones se dieron pasos hacia la privatización de la industria petrolera que en 1938 había sido nacionalizada, lo que demuestra

---

<sup>65</sup> Fragmento del resumen de la explicación de la Reforma Energética (fecha de consulta: 26 de marzo de 2018). Disponible en: <<https://www.gob.mx/sener/documentos/resumen-de-la-explicacion-de-la-reforma-energetica>>

<sup>66</sup> Según el Artículo 27° de la Constitución Mexicana, párrafo 6. En materia de hidrocarburos y electricidad están prohibidas las concesiones y los contratos. En el Artículo 28, párrafo 4. Los hidrocarburos y la electricidad son parte de las áreas estratégicas del Estado; lo que significa que hay una exclusividad de los organismos públicos para explotar dichos recursos. Por lo tanto, la propuesta de Peña Nieto es que los hidrocarburos y la electricidad ya no sean áreas estratégicas del Estado y que se puedan realizar contratos y/o concesiones para explotar hidrocarburos y electricidad. Dichos acciones representan el desmantelamiento gradual de Pemex a través de las concesiones entregadas a empresas transnacionales.

que el gobierno mexicano fue incapaz de defender el patrimonio nacional y los recursos estratégicos en materia energética, orillando al país a aumentar su dependencia económica de los Estados Unidos. La consecuencia ha sido la devastación de las últimas reservas de soberanía que México tenía gracias al petróleo, así como daños ecológicos y un alarmante deterioro social.

Es importante destacar que la venta del petróleo en México implica una parte muy importante del presupuesto nacional (cerca del 40%), y al no cobrarse los impuestos generados por la venta del petróleo –debido a que las empresas privadas transnacionales no pagan los impuestos que pagaba Pemex, por una serie de acuerdos con el gobierno mexicano–, se genera un hueco fiscal que termina siendo pagado por los ciudadanos mediante un aumento de impuestos, tal como ha propuesto Enrique Peña Nieto. En México, las leyes fiscales cada año se reforman a conveniencia de las nocivas decisiones políticas.

La aprobación de la Reforma Energética tiene como consecuencia un daño incalculable al país, menguando su soberanía y el control sobre su territorio. Poderes fácticos transnacionales sustituirán en esta situación a los poderes fácticos nacionales, lo que condicionará la vida económica, política y social de México. Empresas transnacionales como Exxon Mobil, Chevron Corporation, Royal Dutch Shell –entre otras a las que los gobiernos en turno puedan decidir vender nuevas concesiones– condicionarán la situación nacional.

El pueblo mexicano ha sido engañado por el gobierno de Enrique Peña Nieto, pues los beneficios que habían sido pronosticados como consecuencia de la implementación de la Reforma Energética han sido deformados:

Senadores del PRD y PT advirtieron que dos años y medio después de la reforma energética quedó demostrado que el gobierno federal mintió tanto en las promesas como en la propaganda que desplegó para lograr la privatización de los hidrocarburos, ya que Petróleos Mexicanos está desmantelado y los precios de la gasolina, gas y electricidad se incrementaron... se llevó a Pemex a la ruina, dentro de un esquema diseñado desde Washington para beneficiar intereses económicos y geopolíticos extranjeros... Los propios consumidores mexicanos seremos quienes subsidiemos las ganancias de los importadores de combustibles y de los grupos gasolineros regionales beneficiados con el alza de un recurso energético fundamental... Las mentiras de la reforma energética de Peña Nieto están a la vista: disminución de las reservas de 37 mil 404 millones de barriles de petróleo crudo en 2014, a 26 mil 140 millones de barriles en 2016. Una disminución del 30 por ciento en tan sólo dos años. El ejecutivo federal prometió incrementar la producción de petróleo para llegar a los 3 millones de barriles diarios en 2018, pero lo

que se logró fue que disminuyera de 2.5 a 2.1 millones de barriles de petróleo diarios en 2016, y se prevé una baja adicional de 1.9 millones en 2017.<sup>67</sup>

La revisión de la situación petrolera de los años 90 planteada por Rascón Banda en su obra, frente al posterior devenir de la mayor empresa de México (Pemex) es una clara muestra de que la resistencia a la que se circunscribe *Tabasco negro* no ha sido capaz de resolver una situación altamente compleja. Pero la puesta en escena fue al menos un medio de concientización, que estimula a mantener una exigencia de rendición de cuentas sobre esta temática determinante en el marco de la situación social, política y económica de México. La obra de Rascón Banda dio al blanco respecto a la problemática en cuestión: el tema de la privatización, así como el de la manipulación de la información derivada de los estragos provocados por Pemex, son los ejes centrales del texto están también en el núcleo del problema. Es importante subrayar que lo primero que aparece en la obra es una entrevista realizada a un investigador del Colegio de México:

Investigador: Los mexicanos somos los verdaderos dueños del petróleo, de PEMEX y de las empresas petroleras del país. En términos legales, somos los accionistas de toda la industria del petróleo. Tomar la medida de privatizar la petroquímica sin el apoyo expreso o acuerdo de la mayoría de los mexicanos equivale a dejar una interrogante sobre la legitimidad de esa acción. Los mexicanos tenemos derecho a que se nos expliquen las razones por las cuales unos quieren privatizar la petroquímica y otros la quieren dejar en manos del gobierno. Esta decisión debe ser sometida a la aprobación de quienes se supone somos los dueños del petróleo. Todos. Por eso la decisión debe someterse a referéndum. (Rascón Banda. 2009: 81)

La posibilidad de que sea tomada en cuenta la opinión del investigador en el contexto de un país como México –con grandes niveles de corrupción y donde la mayoría de los gobernantes aprovechan su posición para enriquecerse–, resulta radicalmente alejada de la realidad. Valiéndose de estrategias mediáticas, lo que se constata reiteradamente es que los gobernantes toman decisiones unilaterales que únicamente benefician a las cúpulas y termina perjudicando de manera desastrosa a los sectores más vulnerables. En este sentido, resulta alarmante la siguiente frase articulada por el Ingeniero, ya que representan la forma de pensar de aquellos que gobiernan no para servir al pueblo, sino para servirse de éste:

Ingeniero.- Por eso estas cosas no se divulgan. La gente no tiene capacidad para entenderlas. (Rascón Banda. 2009: 106)

---

<sup>67</sup> Fragmento de noticia, “Quienes aprobaron privatizar Petróleos Mexicanos deben ser juzgados por traición a la patria: Bartlett”. Disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2017/03/19/política/004n2pol>> (fecha de consulta: 26 de marzo de 2018).



## *Por los caminos del sur*

Usan el teatro documental y didáctico,  
así como un teatro comprometido o contestatario.  
Se dan cuenta que no puede escribirse un “teatro bonito”  
con la situación de México.  
(Partida, 2002, II: 85)<sup>68</sup>

La presente obra expone el crimen de Estado ocurrido el 28 de junio de 1995 ejecutado por la policía del estado mexicano de Guerrero, en contra de campesinos pertenecientes a la Organización Campesina de la Sierra del Sur, quienes pacíficamente se dirigían al palacio municipal en Atoyac a solicitar la liberación de un miembro de la organización (Gilberto Romero Vázquez). Éste había sido previamente detenido, debido a que un mes antes se había solicitado al gobernador de Guerrero, Rubén Figueroa Alcocer, la salida del ejército y la policía de la sierra mediante un pliego petitorio. La respuesta del gobernador fue un número mayor de militares patrullando el área. Como resultado de estas inspecciones, el día del trágico acontecimiento, 400 policías emboscaron a la organización campesina, lo que derivó en el asesinato de 17 campesinos y un saldo de 23 personas gravemente lesionadas:

Hilario.- Nos dijeron, y nos comenzaron a matar. Éramos trece, puros familiares y amigos. Rafael Salgado tenía 34 años y era el dueño de la camioneta. Santos Quintero, su esposa, tenía 25. Rafaelito, su hijo, tenía 2 años. Cándido Quintero, hermano de Santos, tenía 24. Su primo Javier Pineda Quintero, como de mi edad... (Rascón Banda, 2009: 67)

En un principio la policía reportó que había actuado en defensa frente al ataque de un grupo armado, pero tras la revisión de un video se demostró que los campesinos iban totalmente desarmados y fueron interceptados en su marcha hacia las oficinas del gobierno para solicitar la liberación del preso político:

Conforme a la denuncia presentada ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (en adelante "la Comisión" o "la CIDH") por el Partido de la Revolución Democrática, en fecha 17 de julio de 1995, el 28 de junio de 1995 varios miembros de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS) salieron con destino a la ciudad de Atoyac de Álvarez a bordo de dos camiones. Cuando se acercaban al vado de Aguas Blancas, fue detenido uno de los camiones por agentes de la Policía Judicial del Estado de Guerrero, obligando a descender y tirarse en el piso a más de 60 campesinos. Unos 10 minutos después, llegó al lugar de los hechos el otro camión, cuyos campesinos también fueron obligados a bajar, pero en el momento de descender, los policías comenzaron a dispararles indiscriminadamente, muriendo 17 personas y quedando otras heridas gravemente. Al terminar la balacera y luego de obligar a los sobrevivientes a regresar a sus

---

<sup>68</sup> Comentario en relación al teatro escrito por los creadores pertenecientes al movimiento conocido como la Nueva Dramaturgia, donde los autores más representativos son: Jesús González Dávila, Gerardo Velásquez, Óscar Liera, Alejandro Licona, Víctor Hugo Rascón Banda y Sabina Berman.

pueblos, los policías se dieron a la tarea de colocar armas a los muertos, para que se fundamentara la versión de que se había producido un enfrentamiento.<sup>69</sup>

En dicha masacre resulta escandalosa la discrepancia que se genera entre la versión oficial propuesta por el gobierno guerrerense a través de Centro de Investigación y Seguridad Nacional (Cisen) y la versión que se defiende mediante la visualización de las pruebas derivadas del video y los testimonios de los sobrevivientes. Al igual que en *Tabasco Negro*, el dramaturgo realiza un análisis en torno a la manipulación de la historia ejercida desde los cotos de poder (el gobierno y los medios de comunicación). La obra genera así una crítica mediante la utilización de documentos como medios para cuestionar los relatos impulsados por la historia oficial:

La versión oficial del gobierno del estado, según la “Cronología sobre lo ocurrido en Aguas Blancas” del CISEN, indicaba que los campesinos agredieron a los policías desatándose un enfrentamiento, tras el cual numerosas armas de grueso calibre y municiones útiles fueron halladas en el lugar. Todo era mentira. Un video desmintió a las autoridades. Se trató, simple y llanamente, de una masacre. El documento detalló en su oportunidad que el ejecutivo guerrerense, el entonces Gobernador Rubén Figueroa Alcocer, justificó el choque entre ambos bandos como “resultado de una actividad violenta” de los lugareños. Según él, las autoridades del retén comenzaron el diálogo con gente que viajaba con un camión rumbo a Atoyac cuando arribó a la zona un segundo camión con más de 20 personas, algunas de ellas presuntamente agredieron con machetes a un uniformado. Tras este hecho, dijo, los miembros de la OCSS dispararon a los policías, quienes “repelieron la agresión”.<sup>70</sup>

La necesidad de indagar en torno a las diversas estrategias de manipulación está presente en múltiples trabajos de teatro documento, interesados en tratar el tema de la falsificación de la verdad y la “realidad” por medio de ficciones creadas por los medios de comunicación y la historia oficial. ¿Qué es la verdad?, ¿quién la expone?, ¿cómo la presenta? y ¿a quién conviene la manipulación de los hechos?, son, como ya se ha visto, el tipo de interrogantes con las que trabaja este género:

El trabajo del teatro documento vendrá determinado en este aspecto por una crítica de grado diverso.

- a) Crítica del encubrimiento. Las noticias de prensa, radio y televisión, ¿son orientadas de acuerdo con los puntos de vista de unos grupos de intereses dominantes? ¿Qué nos escatiman? ¿A quién sirven las exclusiones? ¿A qué círculos sirve de provecho, cuando se encubren, se modifican, se idealizan determinados fenómenos sociales?

---

<sup>69</sup> Fragmento del Informe No. 49/97 Caso 11.520 Aguas Blancas. Disponible en: <<https://www.cidh.oas.org/annualrep/97span/Mexico11.520.htm>> (fecha de consulta: 28 de marzo de 2018).

<sup>70</sup> “Aguas blancas, 18 años después”. Disponible en: <<http://pulsoslp.com.mx/2013/06/28/aguas-blancas-18-anos-despues/>> (fecha de consulta: 28 de marzo de 2018).

- b) Crítica de los falseamientos de la realidad. ¿Por qué se borran de la conciencia un personaje histórico, un periodo o una época? ¿Quién fortalece su propia posición mediante la eliminación de hechos históricos? ¿Quién obtiene beneficios de la deformación consciente de unos procesos cruciales y significativos? ¿A qué capas de la sociedad importa esconder el pasado? ¿Cómo se manifiestan las falsificaciones que se llevan a cabo? ¿Cómo son aceptadas?
- c) Crítica de mentiras. ¿Cuáles son las repercusiones de un engaño histórico? ¿Cómo se manifiesta una situación actual construida sobre mentiras? ¿Con qué dificultades hay que contar para el descubrimiento de la verdad? ¿Qué órganos influyentes, qué grupos de poder harán lo posible por impedir el conocimiento de la verdad? (Weiss, 1976: 99)

Estás interrogantes se juegan en buena parte de obras de teatro documento, desde en propuestas tempranas como *La indagación* (1965) de Peter Weiss, hasta en propuestas más contemporáneas del teatro documental posdramático alemán, específicamente la obra *Breaking News* (2008) de Rimini Protokoll, en donde el tema de la manipulación a través de las noticias se advierte como asunto medular de la obra. La obra *Pequeños territorios en reconstrucción* (que revisaremos en el capítulo III) de la compañía mexicana Teatro Línea de Sombra, realiza también una crítica a la labor de los medios de comunicación, como herramienta para provocar ficciones e intentar borrar de la memoria colectiva momentos que han sido determinantes en el devenir histórico.<sup>71</sup>

*La masacre de Aguas Blancas* se conforma a través de testimonios y entrevistas realizadas a los actores de este lamentable atropello:

Obra basada en testimonios y entrevistas a los protagonistas reales del suceso de Aguas Blancas, Guerrero.  
(Rascón Banda, 2009: 60)

Los materiales testimoniales provienen tanto de las víctimas (campesinos) como del victimario (el Gobernador). Se usan testimonios de sobrevivientes de la matanza que fueron publicados en los semanarios *Controversia*<sup>72</sup> y *Proceso*,<sup>73</sup> y en el periódico *La Jornada*, para escribir los diálogos de los campesinos:<sup>74</sup>

Me echó tierra en la cabeza. Y disparó. Pero no escuché el tiro. No escuché el tiro, porque ya se le había acabado el parque. “Tráiganme balas”, gritó. Le trajeron las balas. Le puso las balas a su pistola. Y me puso la pistola en la cabeza. Y disparó. Pero sólo se oyó un clic. La pistola se trabó. (Rascón Banda, 2009: 69)

---

<sup>71</sup> Esta crítica hacia los medios se hace evidente a través del video promocional donde se muestra la ex casa del narcotraficante Pablo Escobar, sitio que se convirtió en un parque temático, luego de que Escobar fuera detenido y ejecutado. A través de dicho video, se muestra un espacio que parece intentar borrar la historia que gira en torno al narcotraficante.

<sup>72</sup> Los testimonios aparecen en los números correspondientes a los meses de junio y julio de 1995.

<sup>73</sup> Los testimonios aparecen en el número 974 del 3 de julio de 1995.

<sup>74</sup> Los testimonios aparecen en los números de la última semana de junio de 1995.

Para la configuración de los textos del gobernador, la escritura se apoya en una entrevista efectuada por los reporteros Raymundo Riva Palacio y Ciro Gómez Leyva para el periódico *Reforma*.<sup>75</sup>

Yo le contesto, con mucho afecto, todo lo que quiera saber de este tema, pero de estas cosas... ¡no! ¿Pero por qué usted me viene a incriminar en cosas que yo no tengo nada que ver? Y si usted está en ese plan, yo, con mucho gusto, doy por terminada la entrevista. Y ahí nos vemos. (Rascón Banda, 2009: 69)

El texto se compone por seis cuadros:

En el primero, un campesino de la sierra de Guerrero canta la canción “Por los caminos del sur” de Agustín Ramírez. La música sirve como medio para introducir al espectador en el mundo de la obra desde un lugar poético, de tal forma que el alto grado de violencia que expone el texto no se aborda en un principio desde una postura explícita y cruda, sino desde un espacio lírico que abre la lectura hacia otras posibilidades. En el siguiente cuadro aparece una entrevista al Gobernador, donde se le cuestiona en torno a su responsabilidad en los eventos acontecidos y su posible renuncia, pero él simplemente se evade y no asume responsabilidad alguna.

Esta entrevista se presenta, grabada, en un monitor de televisión; se trata de una decisión de jugar con los soportes que induce a un cuestionamiento en torno a los medios de comunicación. Es relevante el tratamiento que se da al video, donde se nos confronta con una superposición de imágenes que remiten por una parte a la idea de Guerrero como destino turístico, y por otra a la imagen del gobernador, quien a su vez remite al alto grado de violencia padecido en el estado. De tal suerte que se nos obliga a ver el contraste de un lugar que es, a la vez, atracción turística e imagen cruda en donde la muerte y la desolación se hacen patentes:

*A medida que transcurre la entrevista, la cámara se alejará del rostro del Gobernador y mostrará imágenes de carteles turísticos, colocados cerca de él, que promueven sitios de interés; Taxco, su catedral, sus calles coloniales, objetos artísticos de plata, una procesión de Semana Santa; las grutas de Cacahuamilpa; así como imágenes de Acapulco e Ixtapa Zihuatanejo; mujeres bronceadas, turistas en paracaídas, parejas esquiendo, yates pescando, mariscos, cocteles, veleros, albercas... (al final de la entrevista la cámara vuelve a tomar el rostro del Gobernador).* (Rascón Banda, 2009: 62)

En la tercera escena aparece un joven de 15 años que habita en la sierra y relata la manera en la que los soldados constantemente los amenazan, al dar por hecho que por vivir en la sierra todos son narcotraficantes. El muchacho manifiesta sus miedos, así como el deterioro que ha

---

<sup>75</sup> Las entrevistas aparecen en *Reforma* de los días 14 y 15 de julio de 1995.

causado en su localidad la excesiva militarización. Otra vez escuchamos aquí testimonios reales:

No puedo dormir. Amanezco todo sudado. ¿Qué será, pues? ¿Qué será? Esa vez... Esa vez... No va a pasar nada, nos dijeron, y nos comenzaron a matar (...) Ahora andan diciendo que fue por un asunto de narcotráfico. Eso no es cierto. ¿Cuál narcotráfico, aquí? ¿Cuáles narcotraficantes? Somos gente pobre. Ustedes vean. Aquí no hay nada. No hay ni carreteras, ni electricidad, ni nada. (Rascón Banda, 2009: 67)

La cuarta escena narra la tragedia ocurrida el 28 de junio de 1995, desde la falsa versión de uno de los policías que participaron en la matanza. Se refuerza la idea de que la realidad es alterada comúnmente en función de las necesidades de quienes ostentan el poder. La construcción de versiones oficiales se delata como una trampa para justificar todo tipo de acciones. Es de destacarse que el policía se remite al video para explicar el acontecimiento, gesto que pone en duda la validez de los documentos, pues se utiliza a uno de ellos adaptándolo a ciertas necesidades específicas y se le interpreta deliberadamente mal para falsear los hechos:

El policía se arquea y se le cae la gorra / en ese momento se suscita la balacera / la balacera dura 29 segundos / el hecho dura un minuto / en el video se ven dos personas que brincan del camión con algo en la mano, como rifles, y se meten por debajo del camión y ya no se les vuelve a ver / y luego hay otra persona que está en el camión también y sale de la parte de adelante y dispara a la policía / así sucedió en la realidad. (Rascón Banda, 2009: 71)

La quinta escena expone la matanza desde el punto de vista de las víctimas, alternando esto con fragmentos de la canción “Por los caminos del sur”, lo que dota al cuadro de cierta carga poética. Unir tragedia con poesía o música es un rasgo muy presente en la dramaturgia mexicana; en este caso la finalidad radica en evitar mostrar la realidad fría y cruda, para exponerla intervenida de elementos poéticos que fomenten una lectura compleja en torno a aquello que se expone:

Apenas llegamos a la loma, divisé el camión azul parado en el Vadito.  
Divisé a los pájaros tirados en el suelo.  
“Deténganse, hijos de la chingada”, alguien nos gritó.  
El chofer frenó antes de llegar al vado.  
Apenas nos detuvimos, cuando de los camiones saltaron dos hombres.  
Estos hombres dispararon al aire y se perdieron en el monte.  
Era como una señal.  
Entonces apareció un hombre que nos tomaba película.  
Entonces nos cayó una lluvia de balas. (Rascón Banda, 2009: 73)

En la sexta escena aparece el gobernador recibiendo una llamada en donde se le ratifica que ha sido depuesto de su cargo:

¿mi renuncia? / ¿dice usted mi renuncia? / repítamelo / por favor / ¿mi renuncia? (Rascón Banda, 2009: 76)

Es importante matizar que a pesar de que la obra está escrita a través de entrevistas y testimonios publicados, así como de la revisión del video con la grabación de la masacre, la obra de Rascón Banda no puede ser clasificada en la categoría de teatro documental puro, pues se le imprime un toque poético que la aleja de lo puramente testimonial:

*Por lo caminos del sur,  
vámonos para Guerrero  
porque me falta un lucero  
y ese lucero eres tú*

Chorros de sangre  
Chorros de sangre brotaban de los cuerpos  
Chorros de sangre que caían en la tierra encharcada por las lluvias  
“Párenle.”  
“Deténganse, por favor”  
“Somos pasajeros.”  
“Paren la balacera.”  
“No tiren, vamos a la compra.”  
“No disparen, somos pasajeros.”  
Pero no hacían aprecio de nada.  
De nada.  
Nomás tiraban y tiraban.  
Me tiré al suelo.  
Me tiré al suelo y me hice el muerto.  
Me hice el muerto porque a los que estaban vivos les llegaban y los mataban.  
Los acababan por completo.

*Por los caminos del sur  
hay rosas, voces y estrellas.* (Rascón Banda, 2009: 74)

Además de la integración del elemento musical, el dramaturgo propone una escena cargada de una atmósfera espectral que lleva por nombre “El ánima de Aguas Blancas”:

El Cantor deja su guitarra. Aparece un ambiente de irrealidad, como si hubiera un aparecido.<sup>76</sup>

Y a través de dicha escena, que combina de una manera desgarradora y entrañable un mundo de la más cruda realidad con un mundo poético-onírico, se genera una dolorosa crítica al

---

<sup>76</sup> Acotaciones que dan inicio a la escena con mayor carga poética de la obra.

inconmensurable abuso del poder. Un gesto de rabia poetizado,<sup>77</sup> que si bien no es capaz de traer de vuelta a los muertos, exige un reclamo de memoria:

Después de los balazos se acercaron a los muertos y les pusieron armas en las manos. Los de la camioneta azul no traíamos armas. ¿De dónde? Los cadáveres quedaron desperdigados entre la camioneta y la tierra roja. La sangre se mezclaba con la lluvia. Yo conté más de treinta heridos. Yo conté más de veinte muertos.

Jaguares en la montaña y pájaros sobre el río. (Rascón Banda, 2009: 75)

Con lo anterior, contrasta la banalización y la incapacidad de asumir ninguna responsabilidad que se ve reflejada a través de la actitud del Gobernador:

Gobernador.- Ese día hubo un conflicto entre policías e indígenas que no pasó de unas descalabradas. Yo no estaba aquí. Cuando regresé mandé llamar a todos los campesinos y les dije que lamentaba lo que había pasado y lo primero que me preocupaba era su salud y su curación. (Rascón Banda, 2009: 63)

Basta con ver la grabación de la masacre<sup>78</sup> y cotejarlo con esta declaración que el dramaturgo pone en boca del gobernador, para darse cuenta del alto nivel de brutalidad que impera en algunos gobernadores mexicanos. Hoy en día, poner esta obra en los teatros ya no reflejaría solamente el caso de Aguas Blancas, sino que expondría por analogía también las masacres de Acteal, San Fernando, Tlatlaya, Atenco, Apatzingán, Tierra Blanca, Ayotzinapa y varias más, en las que la brutalidad unida a la impunidad ha sido determinante. Respecto al caso específico de la obra, sigue sin juzgarse y castigarse a los culpables, lo que paradójicamente le da plena vigencia.

En el contexto latinoamericano –donde la actitud expuesta en la obra se ha convertido en *modus operandi* de un buen número de gobernantes–, una pieza de esta magnitud cobra ciertos tintes, a través de los cuales buena parte del continente puede verse identificado. Mediante una obra que trata temáticas locales, se puede, por tanto, incidir en contextos de carácter regional o más general:

¿Cuántos años deben pasar para que este caso sea investigado? ¿Se castigará a los responsables intelectuales y materiales? ¿Cuál es la responsabilidad que tienen en esta desaparición la entonces presidenta municipal y Rubén Figueroa Alcocer? “Como en todas las desapariciones por razones

---

<sup>77</sup> Resulta muy interesante el tipo de contraste que se genera cuando se fusiona una temática violenta con música o poesía. Dentro de las obras que hemos revisado de Rascón Banda, no resulta una estrategia muy común. En el trabajo de dramaturgos posteriores, en cambio, está muy presente esta influencia –específicamente en el trabajo de Hugo Salcedo, quien para tratar situaciones devastadoras continuamente acude a un lenguaje poético–. También está presente en textos de Humberto Robles y Efraín Franco, a quienes revisaremos más adelante.

<sup>78</sup> “La masacre de Aguas Blancas, 1997”. Disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pXL-zl2SUAk>> (fecha de consulta: 28 de marzo de 2018).

políticas, los familiares, amigos y compañeros seguimos esperando para verlo con vida y nos preguntamos: ¿quién podrá devolvernos los años que nos robaron de su presencia?, ¿cómo se puede resarcir el dolor de la ausencia? Los seguimos recordando para que el polvo del olvido no cubra su memoria y los responsables intelectuales y materiales no crean que podrán quedar impunes.<sup>79</sup>

Las estadísticas relativas al número de muertes en México por crímenes de lesa humanidad son alarmantes. Se contabilizan más de 150 mil personas asesinadas y 26 mil personas desaparecidas de 2006 a lo que va de 2015. Ante este escenario, obras como *Por los caminos del sur* constituyen una necesidad apremiante:

Lo que caracterizó a ambas presidencias<sup>80</sup> es la estrategia de militarización y la continuidad de la magnitud de los crímenes cometidos y exacerbación de la crisis de impunidad. La confusión en la información de datos, la falta de claridad y contradicciones, son constantes en ambos sexenios, señaló la coordinadora. Con una cifra de alrededor de 28 mil desaparecidos basada en datos oficiales, se reconoce que pudiera ser aún mucho mayor.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> “Cumple 19 años desaparecido Gilberto Romero; la OCSS pide su presentación”. Disponible en <<https://suracapulco.mx/archivoelsur/archivos/151297>> (fecha de consulta: 28 de marzo de 2018).

<sup>80</sup> La cita se refiere a los sexenios de Felipe Calderón y Peña Nieto.

<sup>81</sup> “Presentan informe sobre crímenes de lesa humanidad cometidos durante los últimos sexenios”. Disponible en: <<http://zetatijuana.com/2016/10/presentan-informe-sobre-crimenes-de-lesa-humanidad-cometidos-durante-los-ultimos-sexenios/>> (fecha de consulta: 28 de marzo de 2018).



## *Los ejecutivos*

Yo sólo escribo una obra cuando estoy indignado,  
conmovido por algo que está pasando en el entorno,  
conmigo mismo, respecto de la sociedad que estoy viviendo.

Por eso, en las 30 obras que he escrito,  
es claro ver que todas tienen una referencia a un suceso,  
a una tragedia, a una persona.

Víctor Hugo Rascón Banda

*Los ejecutivos* fue estrenada el día 14 de junio de 1995 dentro del ciclo de Teatro Clandestino. Tuvo una buena recepción por parte del público, tanto a nivel nacional como internacional. Tras su estreno, estuvo una temporada en el teatro El Granero, después de lo cual realizó una gira internacional. Se presentó en Venezuela, Colombia, Costa Rica y España.

La pieza expone un momento determinante en la realidad económica del México de 1994, a través de la mirada de tres directivos de un banco: Charly, de 35 años, director de Tesorería; Richard, de 45, director de la Red de Sucursales, y José Antonio, de 40, director de Recursos Humanos.

Charly es joven, cuida su presentación y se permite una vida con cierto nivel de lujo:

Es un ejecutivo de buena presencia, vestido como modelo de la revista *GQ*. Seguro de sí mismo, muestra la típica imagen de los nuevos financieros de México que forman la reciente clase de *yuppies* nativos. Es guapo, bronceado y simpático. (Rascón Banda, 2002: 13)

Richard tiene 45 años, no cuida su apariencia y mantiene una vida austera:

(...) ejecutivo de la banca tradicional, pasado de peso, un poco desaliñado, con ropa de mala calidad, pésimamente combinada. (Rascón Banda, 2002: 14)

La situación se desarrolla en un espacio único, la oficina de Charly, a donde son convocados varios directivos que nunca llegan a la reunión para tratar una situación de carácter urgente. El espacio temporal es el lapso en que los directivos esperan al resto del equipo para la concreción de la junta. En dicho intervalo, el espectador se convierte en testigo de la información que exponen los ejecutivos en relación a temas relacionados con las finanzas, así como a la insufrible situación económica mexicana. Se trata, por lo tanto, de asuntos relacionados con impuestos, intereses, inversiones, embargos, etcétera. El espectador se informa al respecto, generando un juicio en torno al funcionamiento interno del sector bancario. Constantemente se hace alusión, además, al cierre de algunos bancos de la competencia y al despido generalizado de empleados del sector financiero, lo cual refleja la

crisis económica que se está padeciendo tanto en el contexto de la pieza como en el de su época (crisis que evidentemente continúa en nuestros días):

Los ejecutivos se seguirá leyendo y representando porque al referirse “al error de diciembre” de 1994 y sus feroces consecuencias para México, inmortaliza el inveterado asunto de la especulación y las recurrentes quiebras financieras que han experimentado y siguen padeciendo algunos países. El antecedente más trágico es el *crack* bursátil de 1929. Los consecuentes son numerosos y muy bien pueden tener carta de vigencia en la actual debacle económica de Estados Unidos, que ensombrece al mundo. (Mijares, 2009: 10)

Los personajes, que constantemente están tratando el tema de las destituciones masivas (Charly y Richard), terminan irónicamente despojados de su cargo. El motivo por el que nadie llega a la junta convocada por Charly, de hecho, atañe a que los convocados también habían sido previamente defenestrados. Por su parte, la razón de la irrupción de José Antonio (director de Recursos Humanos) en la oficina de Charly, es para exponer a los allí presentes el tema de su despido.

Al comienzo, Charly se encuentra realizando una llamada telefónica a su secretaria, con quien habla sobre las llamadas las Udis<sup>82</sup> y la reunión que no logra concretarse:

Charly.- (...) Las Udis son unidades de cuenta de valor corriente. No son una moneda. (Pausa.) Su valor es igual a un nuevo peso y evoluciona paralelamente al índice nacional de precios. (Pausa.) Las tasas de interés contienen dos componentes, uno real y otro inflacionario. (Pausa.) La posición financiera del estado bancario va a mejorar al quitarle una parte de los activos emproblemados. (Pausa.) Va a haber un mecanismo gradual para incentivar que la banca transfiera sus pasivos a Udis. (Pausa.) Claro, existe un riesgo latente, ya que la indexación implícita dificulta el rápido abatimiento de la inflación. (Rascón Banda, 2002: 45)

El lector es expuesto, así, a información en torno a cuestiones financieras sobre las cuales difícilmente tendría acceso en la vida cotidiana. A lo largo del texto se siguen ofreciendo múltiples datos relacionados con la banca, la economía y las actividades internas de los bancos de una manera muy casual y, hasta cierto punto, asequible para un lector no relacionado con temas bursátiles.

Los despidos masivos de empleados de bancos es otro asunto patente, el cual denota una crisis dentro del contexto bancario, así como la deficiente y falsa difusión que los medios de información ofrecen en torno a temas tan fundamentales como la economía de un país:

Richard: (Cierra el periódico) ¿Supiste lo de Banpaís?

Charly: ¿Que corrieron a toda el área internacional porque metieron las cuatro con los dólares? Pobres cuates, ¿no? ¿Qué iban a saber del error de diciembre?

Richard: No, eso ya es viejo. Dicen que ya los van a intervenir.

---

<sup>82</sup> Principal detonante del problema financiero que se presenta en la obra.

Charly: Eso decían de Interacciones, el banco de Hank González y ya ves, no pasó nada. Y también de Mexicano y de Serffin. Sabrá Dios quién saca esos pinches rumores.

Richard: No son rumores. Yo los leí en *Reforma*. Lo saco Álvaro Arteaga.

Charly: ¿Ese cabrón? ¿Y tú le crees?

Richard: Fue el primero en publicar lo de Havre y luego sucedió. Y fue el primero en hablar de Unión y a los pocos días lo intervinieron.

Charly: Le pasan el tip en Hacienda. Tiene buenos conectes, es lo que sucede.

Richard: Lo de Banpaís también salió en *El Financiero*, en la columna de David Cora.

Charly: ¿Y le crees? Su columna es puro lavadero.

Richard: ¿No es al que amenazaron de muerte la semana pasada?

Charly: Ése es Carlos Ramírez, pero sólo escribe de política. ¿Pues en qué mundo vives, pinche

Richard? (Rascón Banda, 2002: 20)

Es muy interesante también la información que revela Charly en torno a temas relacionados con la macroeconomía mexicana. Su puesto como director de Tesorería lo convierte en un especialista en dicha área. A través de gráficas financieras explica a sus compañeros la situación económica nacional. Los temas que aborda están relacionados con Cetes, inversiones, tasas de interés y créditos hipotecarios. Evidentemente, la situación es alarmante debido a que todos estos movimientos afectan directamente a los clientes de los bancos (es decir, buena parte del público o lectores según sea el caso) quienes a través de gráficos y explicaciones conocen los motivos que han afectado su economía.

José Antonio: Todo mundo va a caer en cartera vencida.

Richard: Todo mundo ya está en cartera vencida.

José Antonio: Bueno, van a caer los pocos que no estaban. (Rascón Banda, 2002: 43)

Para la creación de la obra, resultó fundamental la experiencia del dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda como Director Corporativo de Recursos Humanos y Comunicación, cargo que ejerció cuando trabajó en Banca Cremi. Dicho empleo le permitió conocer de primera mano los entresijos del mundo bancario para luego exponerlos a través de su pieza:

*Los ejecutivos* es un caso aparte (...) habla de las entrañas de la banca, del sistema financiero donde viví 25 años (...) Fui un privilegiado, no hubo otro dramaturgo en el mundo que estuviera en esa oficina del piso 16 de Paseo de la Reforma 93. En ese lugar se decidió el destino de todos los clientes que perdieron casas, coches, muebles, empleos y fábricas cuando el país quebró. Yo estuve en esa sesión que al mismo tiempo se hizo en todos los bancos, cuando las tasas se dispararon y nadie pudo pagar. (Galicia, 2007: 166)

La sesión a la que se refiere Rascón Banda se llevó a cabo con la finalidad de exponer y plantear vías ante la crisis económica provocada por el gabinete del presidente Carlos Salinas de Gortari y el sector bancario. A este evento histórico se le llamó después “el error de diciembre” de 1994,<sup>83</sup> en donde las especulaciones y las frecuentes quiebras financieras

---

<sup>83</sup> Crisis financiera que tuvo lugar durante la administración del presidente Carlos Salinas de Gortari.

causaron que miles de familias padecerían consecuencias funestas. Muchas personas perdieron propiedades que habían adquirido en contratos con tasa variable:

José Antonio: Mejor vamos a desaparecer las tarjetas de crédito. ¿Quién va a poder pagar esos intereses?

Richard: No nos queda otra. Ahora, a boletinar tarjetas, a cobrar y embargar. (Rascón Banda, 2002: 45)

Las consecuencias de este “error” se siguen pagando en la actualidad, pues los ciudadanos, a través del fisco, continúan saldando el rescate financiero heredado de entonces, impuesto por la banca y el gobierno en turno. Por otro lado –y también como consecuencia directa de ese “error”–, México se cuenta dentro de los países con menor crecimiento económico en América, con un consecuente retraso tecnológico de cuarenta años en diversas zonas del país, lo que afecta al desarrollo social, cultural y económico de millones de mexicanos.

Además del contexto político-económico y de la cercanía testimonial que Rascón Banda mantiene con la temática abordada, fue fundamental –para el desarrollo de esta obra– la convocatoria de Vicente Leñero a cuatro dramaturgos para participar en un movimiento al que denominó Teatro Clandestino, el cual buscaba focalizar su atención en problemáticas sociales contemporáneas:

La Casa del Teatro AC, que dirige Luis de Tavira, convocó a cuatro dramaturgos para que escribieran en una semana cuatro obras, que cuatro directores montarían en un máximo de cuatro semanas, para ser estrenadas durante cuatro días seguidos, en una temporada de sólo cuatro semanas. Únicos requisitos, debían de tener tres o cuatro personajes, mínimas necesidades de producción y referirse a los grandes problemas nacionales, el de desempleo, la violencia, la crisis económica, la corrupción, Chiapas, el narcotráfico, la ecología y otros temas candentes. Bajo el rubro de Teatro Clandestino (que le imprime cierta connotación subversiva, porque clandestino es lo secreto, lo oculto, lo que se hace o se dice secretamente por temor a la ley o para evadirla) en un pequeño foro de sólo cincuenta localidades, se han estrenado las primeras cuatro obras de este teatro instantáneo, inmediato, de urgente necesidad.<sup>84</sup>

En este contexto, Rascón Banda propone su obra a través de un seudónimo (Sergio Celis), pues el dramaturgo consideraba que podría resultar perjudicial para su condición laboral exponer una obra que criticaba frontalmente las actividades en las que tangencialmente estaba involucrado por el hecho de haber sido empleado en un banco. La cercanía de Rascón Banda con el mundo que expone la obra, le permitió abordar la temática con pleno conocimiento de causa y afrontar la obra desde una arista que remite al teatro documental mixto.

---

<sup>84</sup> “Teatro clandestino”. Disponible en <<http://www.proceso.com.mx/169387/teatro-clandestino>> (fecha de consulta: 18 de marzo de 2018).

Como ejemplo de que la obra adopta dicha línea, revisemos una acotación del autor en donde sugiere lo siguiente:

Las notas y nombres de los bancos que aparecen en pantalla deben ajustarse a los datos publicados por *El Financiero* en la segunda semana de marzo de 1995. (Rascón Banda, 2002: 11)

Tales datos otorgan al texto una carga de “realidad”, que provoca que el espectador asocie su propia situación económica con la que se propone teatralmente.

Es importante comentar que este texto no puede ser catalogado como teatro documento puro, debido a que los personajes que aparecen son ficticios; sin embargo, éstos exponen una situación tomada de la realidad y explícitamente documentada. La siguiente acotación, demuestra que aquello de lo que hablan los personajes ficticios corresponde en buena medida con la realidad que padecen los espectadores:

Charly: ¿Quieren ver lo que sigue? Baja el PIB, sube la inflación, se agiganta el desempleo, caen las ventas...Agárrense. (Rascón Banda, 2002: 47)

*Charly teclea y aparecen en pantalla los lemas de publicidad de algunos bancos, que se quedan estáticos: “Con el poder de su firma”. “Nuestro compromiso es servirle”. “Un océano de posibilidades”. “El arte de ganar”. “Su banquero de cabecera”. “El banco en su casa”. (Rascón Banda, 2002: 48).*

La relación dialéctica entre el texto y el contexto social, es en este caso absoluta. *Los ejecutivos* resulta oportuna no solamente para el momento histórico en que fue estrenada, sino que hoy sigue manteniendo vigencia, en tanto que aquella crisis –resultado directo de las especulaciones financieras y de un deficiente manejo político y económico– continúa manteniéndose en la agenda política:

Y frente a esta criminal crisis económica, nos hace falta la lucidez que alcanzó tras su experiencia en la banca, para denunciar a los responsables del sufrimiento de la mayoría y para desenmascarar el engaño desleal de los financieros que diseñan la política económica que ha legitimado el latrocinio y que desde ahí proclaman el chantaje de una aporía en la que se anega toda esperanza. (Tavira, 2009: 16)

Mediante esta obra, Rascón Banda está exigiendo una rendición de cuentas no solamente respecto al “error de diciembre”. La obra expone de manera paralela una problemática que no ha dejado de convertirse en noticia común. Este latrocinio institucionalizado es, en nuestros días, una de las mayores problemáticas que afectan a México y que mantienen en condiciones cada vez más deplorables a un alto número de seres humanos:

Charly: Mi estimado Richard, llegó la hora de que lances tus comandos de recuperación del crédito a quitar casas y departamentos. (Rascón Banda, 2002: 43)

La situación denunciada por la obra no ha cambiado. Las instituciones bancarias funcionan cada más eficientemente con relación a sus intereses, lo que provoca un aumento del número de personas que viven en condiciones cada vez más desfavorables. Probablemente el teatro de Rascón Banda no tenga la vocación de modificar el actual estado de las relaciones socioeconómicas y esté destinado a ser –como diría Peter Weiss– un simple ataque desesperado que no vulnera al enemigo. No obstante, se trata también de una crítica necesaria.

El siguiente diálogo resulta revelador porque critica la amnesia y la incapacidad de subversión arraigada en la sociedad mexicana; la cual es en mucho responsable al permitir los gestos de barbarie que impulsan las altas cúpulas:

Charly: En Japón y en todos los países de Europa, todos los gabinetes caen por asuntos menos graves que el IVA y la gasolina. (Rascón Banda, 2002: 46)

Como queda expuesto a través de la obra de Rascón Banda, las causas y consecuencias de la situación abordada en *Los ejecutivos* son acciones cuya responsabilidad recae tanto quienes toman las decisiones, como en quienes las aceptan y legitiman.

### 2.4.3. *Nunca más abril y Crónica de un adiós de Efraín Franco*

La mañana amaneció violenta,  
la tierra eructaba fuego y  
llanto, las calles se  
estremecieron y se  
fragmentaron como terrones  
de sueños.  
Mi calle,  
¿dónde está mi calle?

(Franco, 2000: 19)

El escritor, investigador y periodista Efraín Franco Frías, desde su juventud ha demostrado un gran interés por el arte y la cultura, lo que lo ha conducido a trabajar como periodista cultural y actor en el estado de Guadalajara. Actualmente es docente de la Universidad Autónoma de Guadalajara, espacio en el que se ha desempeñado como investigador sobre temas teatrales, literarios y culturales. Es presidente del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco. Sus obras *Nunca más abril* y *Crónica de un Adiós* centran su atención en el trágico incidente ocurrido en Guadalajara, Jalisco, a causa de actos de negligencia por parte del Gobierno del Estado y Pemex.<sup>85</sup> El día 22 de abril de 1992, una serie de explosiones en el sector Reforma de la ciudad de Guadalajara, provocaron la muerte de aproximadamente 700 personas y la alta cifra de 1,900 heridos. Las causas de dicha tragedia se debieron a una acumulación de gasolina en el sistema de alcantarillado, lo que provocó que cerca de 15 kilómetros de calles quedaran totalmente destruidas, así como un daño económico cercano a los 10 millones de dólares y deterioros irreparables a miles de personas. Una acumulación de fugas en un oleoducto de Pemex<sup>86</sup> fue la causa de diez explosiones continuas en menos de dos horas durante la mañana del fatídico 22 de abril. Es importante mencionar que el Ayuntamiento de Guadalajara ya había sido alertado tres días antes sobre la acumulación de olor a gasolina, salida de humo de las alcantarillas, así como de la salida de gasolina directamente de las tomas de agua; sin embargo, trabajadores de Protección Civil y del Ayuntamiento indicaron que no era necesario evacuar el área afectada.

---

<sup>85</sup> Petróleos Mexicanos es una empresa estatal productora, transportista, refinadora y comercializadora de petróleo y gas natural de México.

<sup>86</sup> Que cruzaba el subsuelo de Guadalajara para transportar gasolina entre las refinerías de Guadalajara y Salamanca.

Los sitios en donde sucedieron las diez detonaciones que se registraron en esa mañana de abril fueron:<sup>87</sup> la esquina de la calzada Independencia y la calle Aldama, el cruce de la calle Gante y 20 de noviembre, la esquina de la calle Gante y Nicolás Bravo (lugar donde un autobús que circulaba en el momento de la detonación fue lanzado por los aires), la avenida González Gallo, el cruce de Gante y calzada del Ejército, el cruce de las calles 5 de Febrero y Río Bravo, la esquina de las calles Gante y Silverio García, el cruce entre la avenida Río Nilo y Río Bravo, el cruce de Río Pecos y Río Álamo, y la intersección entre González Gallo y Río Suchiate, que afectó –entre otras tantas– a las colonias Atlas, Álamo Industrial, El Rosario, Quinta Velarde, Fraccionamiento Revolución y el centro del municipio de Tlaquepaque.

Resulta necesario matizar que después de esta lamentable situación, ningún funcionario aceptó su responsabilidad. Tras una situación de inculpación por parte de los funcionarios del gobierno del estado hacia los funcionarios de Pemexy viceversa, finalmente todos los presuntos implicados fueron exonerados y nadie fue responsabilizado ni condenado, como consecuencia de estos atropellos contra la ciudadanía jalisciense. De tal suerte que en la actualidad, no existe condena alguna para los responsables de esta tragedia que dañó de manera irrevocable a miles de familias.

El dramaturgo, con la intención de visibilizar este acontecimiento, escribió dos textos dramáticos que comparten tanto la temática, como los personajes y el espacio en el que se desarrolla la acción: *Nunca más abril*, texto en el que se nos presenta el antes y durante de la situación (las explosiones) a través de diecinueve escenas, y *Crónica de un Adiós*, obra breve, que cuenta con solamente una escena, en la que se nos expone a través de un personaje llamado Marcos el quebrantamiento que ha padecido este hombre al haber perdido a su familia. La obra, por lo tanto, nos muestra a un padre de familia de edad indefinida, que caminando entre los escombros que han dejado las explosiones rememora recuerdos de su esposa e hijos (víctimas de la catástrofe):

Marcos. (*Hombre de edad indefinida, pero se ve avejentado por los desvelos, su aspecto descuidado y su vestimenta maltrecha. Como única escenografía, fragmentos de escombros y algunos objetos propiedad de los albañiles. Entra y camina varias veces por el escenario, se ve triste, destrozado*)

---

<sup>87</sup> A fin de testimoniar que los eventos expuestos en la obra están basados en eventos extraídos de la realidad.



*psicológicamente, en su desgarramiento nunca se sabe si esta borracho o fuertemente afectado en lo emocional.* (Franco, 2000: 45)

En términos ortodoxos, este par de obras no son teatro documento. La serie de personajes que aparecen a lo largo de los textos son ficticios (generados a través de la imaginación del dramaturgo), aunque gran parte de las situaciones que se exponen están basadas en acontecimientos reales. El texto resulta entonces difícil de clasificar, pues estaría entre la posibilidad de ser una obra de teatro documento mixto o un drama histórico. En este sentido, obras como *La fiera del Ajusco* de Víctor Hugo Rascón Banda, o *Música de balas* de Hugo Salcedo, se encuentran en la misma tesitura, ya que toman como detonante eventos históricos (las explosiones recién mencionadas en *Nunca más abril* y *Crónica de un adiós*; la noticia del filicidio perpetuado por Elvira Cruz en *La fiera del Ajusto*, o la declaración de guerra contra el narcotráfico por el presidente Felipe Calderón Fournier a través del Operativo Conjunto Michoacán, en *Música de balas*). En todos estos casos interviene el ingenio del dramaturgo a través de la creación de situaciones y personajes de ficción.

Esta integración de materiales ficticios con eventos extraídos de la realidad no desvirtúa la situación expuesta (tal como sucede en el drama histórico), sino que la obra de nuevos significados (mediante elementos poéticos que aparecen en el texto). Además, al igual que el teatro documento, este tipo de obras ayudan a visibilizar situaciones que los medios de comunicación regularmente evaden, lo que podría ser suficiente para replantearse la posibilidad de integrar estos textos dentro de la categoría de teatro documento mixto.

La primera escena de *Nunca más abril* retrata la cotidianidad que se podía vivir en el sector Reforma en un día cualquiera. Se nos presentan fragmentos de acciones de aquello que habitualmente ocurre en una ciudad cuando no existen situaciones que irruman el ámbito de lo ordinario. Somos testigos de una ama de casa quejándose de lo caro que están las cosas; de un hombre que intentando llegar probablemente a su trabajo, increpa sobre la falta de transporte público en una ciudad que se presiente sobrepoblada; de unos estudiantes que hablan sobre el acoso que han padecido por un profesor, quien abusando de su puesto les ha pedido que tengan relaciones sexuales con él; de las acciones que realizan dos vendedores ambulantes para sobrevivir en la ciudad, recurriendo al acto de vender cerillos o “falluca” en la vía pública; de una limosnara a quien parece no quedarle otra forma de sobrevivir más que a través de la caridad. También aparecen una pareja de enamorados que se pone de acuerdo

para tener relaciones sexuales esa misma noche, un niño que vende chicles para subsistir, una mujer esperando el camión para llegar a su trabajo, un cholo robando a la gente, un merolico intentando vender una pomada aunque nadie le hace el mínimo caso. Poco después van entrando al espacio más personajes: nuevos vendedores callejeros de paletas, elotes y periódicos, y niños que platican sobre las novedades de los videojuegos, a la vez que otro grupo charla sobre fútbol y una pareja de adultos se encuentra discutiendo porque ella vende productos de belleza por catálogo en su casa y él considera que ha perdido privacidad, ya que constantemente entran y salen clientes de su casa para conocer los productos.

El esbozo de todas estas situaciones logra que la temática expuesta después, cobre mayor fuerza dramática, pues comenzamos atestiguando cómo en un día cualquiera acaece la mayor tragedia de finales del siglo XX en Guadalajara. La serie de personajes que se mencionan en esta primera escena serán víctimas del lamentable accidente, así que este primer cuadro adquiere el estatuto de homenaje a las víctimas de la tragedia.

A partir de la escena segunda y hasta la escena cuarta, el dramaturgo nos presenta más minuciosamente a algunos de los personajes que en la primera escena habían sido apenas esbozados. Resulta útil recurrir a la terminología cinematográfica para hablar del uso de los planos y realizar una analogía sobre el tratamiento que los personajes tienen en la escena primera y cómo dicho tratamiento sufre modificaciones en las escenas segunda, tercera y cuarta: pasamos de un plano general a subsecuentes planos conjunto.<sup>88</sup> Así, con el avance de las escenas nos acercamos de una manera más detallada al mundo de cada uno de los personajes, lo que nos permite conocerlos de forma más cercana y generar un mayor nivel de empatía con aquello que les acontece.

En la escena segunda, por ejemplo, aparecen los niños que en la primera escena simplemente charlaban en torno a los videojuegos. Nos acercamos ahora a su cotidianidad y los vemos jugando y peleando en un entorno doméstico en el que, finalmente, son regañados por su madre que los hace callar. La escena tercera nos presenta al mismo cholo que en la primera escena aparecía robando, pero ahora lo vemos acordando con otro cholo una reunión para

---

<sup>88</sup> En un plano general se nos muestra el entorno que rodea al personaje, ya que la intención es describir a las personas en el medio ambiente que las envuelve (función de la primera escena); pero en un plano conjunto lo que se muestra es la acción del sujeto principal con aquello que le resulta más cercano.

fumar marihuana y tratar algunos “*business*”. En la cuarta escena volvemos a ver a la pareja de enamorados que al comienzo planeaban un encuentro erótico, expresándose ahora, a través de un lenguaje poético, su amor mutuo en un parque.

La escena quinta sigue una línea muy distinta a las anteriores: a través de un estilo que nos remite más hacia el género de la farsa, se nos presenta a un personaje que representa a distintos tipos de burócratas. Se trata de una especie de caricatura de la burocracia<sup>89</sup> encargado de tomar decisiones erróneas en torno a una serie de temas y casos que se le proponen, para los cuales evidentemente no está facultado. De alguna manera, esta escena representa la causa principal que originó la tragedia en Guadalajara: el alto grado de indolencia con la que los funcionarios públicos realizaron y siguen realizando su trabajo:

Mono I. Señor, hay una gran fuga de agua. Hombre. Tírenla al drenaje.

Mono II. Señor, el pavimento se rompió en cien calles.

Hombre. ¡Qué barbaridad!

Mono III. Señor, hay gasolina en el drenaje.

Hombres. ¡Qué le vamos a hacer!

Mono IV. Señor, nos invadió la falluca.

Hombre. Tápenle el ojo al macho.

Mono I. Licenciado, solicitan más tianguis.

Hombre. Aumenten las cuotas.

Mono II. Licenciado, hay un plantón.

Hombre. Échenle abono.

Mono III. Comandante, hay una marcha silenciosa.

Hombre. Háganla hablar.

Mono IV. Doctor, las leyes son obsoletas.

Hombre. Escribe una novela.

Mono I. Ingeniero, Chapala se seca.

Hombre. Perdemos un lago pero ganamos un desierto. (Franco, 2000: 16)

Las siguientes tres escenas (VI, VII y VIII) tienen el mismo tratamiento de las escenas II, III y IV y nos exponen tres situaciones diferentes. La situación de la escena VI nos presenta a una pareja de ancianos que se muestran afligidos ante la manera en que deben afrontar los últimos días de su vida. La escena VII se desarrolla en un taller de electrodomésticos en donde unos hermanos mencionan que en su colonia huele mucho a gas, y proponen hablar con su madre para convencerla de irse a vivir a otro lado. En la escena VIII aparecen una madre y su hija hablando sobre el insoportable olor que se respira en la zona en la que viven (el sector Reforma). La madre intenta tranquilizar a su hija comentándole que los medios han

---

<sup>89</sup> Es importante señalar que esta burocracia que se critica en la obra, no solamente se ha padecido en la Guadalajara de la década de los 90, sino que aún es omnipresente en toda la República Mexicana.

informado que no hay ningún riesgo en la zona, pero en ese momento detona la primera explosión.<sup>90</sup>

La diferencia entre las escenas II, III y IV, y las VI, VII y VIII, es que en la primera secuencia se muestran simplemente situaciones cotidianas (como en la I), mientras que en la siguiente secuencia empiezan a exponerse situaciones que ya hablan de un peligro inminente:

Marcos. Algunos del barrio se están yendo a otros lados, también nosotros deberíamos irnos a otra colonia, hay que convencer a la jefa que nos vayamos con la tía Lupe a Polanco, total, en estos días hay poca chamba.

Javier. Sí. Hay que convencerla hoy a la hora de la comida, a mí esto me huele muy mal.

Marcos. Como a gasolina nova.

Javier. No, como a mierda (*oscuro*). (Franco, 2000: 21)

Situación que, dicho sea de paso, no es reconocida por los medios de comunicación:

Esther. (*Entrando*) ¿Qué pasa hija, por qué estás hablando sola?

María. Ya no soporto más esta pestilencia.

Esther. Ay, hija, ¿no has oído en el radio que todo está controlado? (Franco, 2000: 22)

Otro elemento que resulta importante resaltar es que en las escenas VI, VII y VIII aparecen por primera vez personajes con nombres (Marcos padre, María, Marcos hijo y Javier), los cuales serán nuevamente retomados por el dramaturgo en la obra *Crónica de un adiós*. Marcos padre será por tanto el personaje al cual el dramaturgo dedique mayor atención e interés, pues como ya se comentó previamente, la segunda de estas obras es prácticamente un monólogo en donde Marcos, entre los escombros, recuerda los momentos en que su familia aún estaba con vida.

Tras la primera explosión viene la escena IX, muy distinta a todas las anteriores debido a que su factura remite a la corriente del simbolismo. Aparece la muerte acompañada de otros seres fantasmagóricos que representan los estragos derivados de la catástrofe, combinándose tres elementos de significación distintos: una iluminación realizada mediante colores cálidos que emulan las explosiones, un espacio sonoro que se apoya en un sonido de latidos de corazón y la representación de la muerte, realizada mediante el trabajo corporal de los actores. Todo esto genera una atmósfera que intenta representar las explosiones y sus devastadoras consecuencias de manera poética.

---

<sup>90</sup> Registrada en la esquina de la calzada Independencia y la calle Aldama a las 10:05 am.

A continuación comienzan a aparecer personajes ambiguos, no quedando del todo claro si son seres vivos o muertos. En muchos momentos da la impresión de que se trata de almas en pena que nos relatan, desde el lugar de la tragedia, la forma en que perdieron la vida o su imposibilidad de reconocerse muertos. En la escena X, aparece el fantasma de un anciano que falleció a causa de las explosiones, quien manifiesta poéticamente su sentir en relación a la catástrofe (tragedia que, como se sabe, pudo haber sido evitada):

Aquella mañana de abril  
todos mis sueños se agotaron  
como un montón de soledades muertas.  
Olía a gas y gasolina,  
a luz que agoniza. (Franco, 2000: 26)

A través de la escena XI nos convertimos en testigos del sufrimiento que padecen dos almas en pena que vagan tras las explosiones; tanto la escena anterior como ésta, centran su atención en fantasmas que vagan sin rumbo fijo. Permanece aún un tono onírico y poético, que de alguna manera ayuda a equilibrar la crudeza que se manifiesta a lo largo de la obra al exponer la terrible situación abordada:

Esther. (*Se levanta trabajosamente y enciende su vela con la de Fabián*) Fabián, tengo miedo de recoger recuerdos, de que esta mi vela se apague, tengo miedo de volver, Fabián, de ver mi cuerpo fragmentado en medio de tantos cuerpos, tengo miedo de ir sola por la calle, como aquella mañana, hilvanando mi memoria, de vagar por esas calles que ya no reconozco, buscando mis huellas profundamente sepultadas.

Fabián. Yo no tengo miedo de quedarme solo como aquella mañana, de vagar como ánima en pena, de arañar las paredes de la casa perdida, de buscar a los hijos que jamás encontraron, de oír las campanas y los rezos y los rezos (*repite absorto*), y los rezos.

Esther. Vamos, Fabián que mis flores se marchitan.

Fabián. (*Aún absorto*) Oye las voces que se acercan ahogadas de la tierra.

Esther. Son las tuyas que rezan.

Fabián. Son arroyos de penas.

Esther. Son tus pasos perdidos.

Fabián. Son cocuyos perdidos.

Esther. No Fabián, somos tú y yo. (Franco, 2000: 29)

La escena XII es la continuación de la VII, en la que los hermanos se quejaban de un olor a gas. Ahor ellos han quedado bajo los escombros y están a la espera de ser rescatados, pero ese momento nunca llega y las víctimas terminan siendo trituradas por la maquinaria pesada, que se da a la tarea de levantar los escombros sin antes rescatar a los sobrevivientes.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> A partir de las 15:30 horas del mismo día en que sucedieron las explosiones, llegó maquinaria pesada al área del desastre para retirar la tierra y los autos afectados, mientras los rescatistas y voluntarios aún estaban buscando sobrevivientes entre los escombros.

Marcos. (*Con síntomas de asfixia*) Tranquilo Javier, ya vienen las máquinas y nos sacarán, a todos nos sacarán, ya están aquí las máquinas. (*Se escucha un estruendo de máquinas demolidoras y la luz se apaga, en la oscuridad se escuchan algunos agonizantes acordes de guitarra*). (Franco, 2000: 32)

La escena XIII guarda relación con la V, pues centra su atención en hacer una crítica a las autoridades (quienes no supieron actuar de manera eficaz, ni antes ni después de la tragedia). Vuelve el tono fársico y aparecen dos personajes, un licenciado y un ingeniero, poniéndose de acuerdo para esquivar su responsabilidad ante lo ocurrido. Expresan que la población recurrentemente se queja de temas relacionados no sólo con los problemas de las fugas de gas y gasolina (causas que provocaron las catástrofes), sino también de asaltos bancarios, violaciones a los derechos humanos y del narcotráfico. Lejos de buscar alternativas para intentar mejorar todas estas condiciones, estos personajes prefieren evadirse, dejando en evidencia el alto nivel de negligencia presente en las autoridades mexicanas:

Ingeniero: Tranquilo, licenciado, no es la primera vez que estamos en una crisis como ésta. Siempre hemos salido bien librados de todas, no más es otra más. (Franco, 2000: 33)

La escena XIV trae de vuelta al personaje de la escena V, representante de la burocracia encargada de tomar decisiones que afectan a la ciudadanía (el Presidente, el Gobernador, el Ministro, el Juez, el Alcalde, el Procurador, un Ingeniero, un Licenciado, el Comisionado, un Doctor). Todos ejercen sus actividades corrupta y negligentemente, poniendo en riesgo la seguridad y bienestar de los ciudadanos. Ninguno acepta por tanto la responsabilidad de sus acciones. En esta escena se manifiestan de forma explícita las causas que originan que situaciones de esta magnitud sucedan. Es irrefutable que la crítica que se hace mediante este texto está dirigida a las arbitrarias decisiones tomadas desde las altas cúpulas, así como a la incapacidad de aceptar los errores cometidos, causas que acaban devastando trágicamente el destino de miles de personas:

Mono I. Señor... explotó el drenaje.  
Hombre. No había peligro.  
Mono II. Ingeniero... estaba lleno de gasolina.  
Hombre. ¡Estúpido! ¡Era hexano!  
Mono III. Procurador, dicen que fue Pemex.  
Hombre. ¡Imbécil, fue una aceitera!  
Mono IV. Licenciado, hay cientos y cientos de muertos.  
Hombre. ¡Idiota, nosotros no sabemos contar!  
Mono I. Líder, los falcones nos vigilan.  
Hombre. ¡Córtenle las plumas!  
Mono II. Señor, el Presidente quiere culpables.  
Hombre. No hay vacantes.  
Mono III. Comisionado...el pueblo quiere la verdad  
Hombre. ¡Ya se dijo! ¡Accidente natural!

Mono IV. Ministro, los colonos ya tomaron la plaza.  
Hombre. Expulsen a esos borrachos.  
Mono I. Doctor, Guadalajara está en un llanto.  
Hombre. Y México en una laguna.  
Mono I, II, III y IV. ¡Presidente! ¡Gobernador! ¡Ministro! ¡Juez! ¡Alcalde! ¡Dios! ¡El pueblo quiere a los culpables!  
Hombre. ¡Estúpidos! ¡Imbéciles! ¡Babosos! ¡No hay culpables! ¡No hay culpables! ¡No hay culpables!  
(Franco, 2000: 35)

En la escena XV aparecen nuevamente las dos mujeres que se presentaron en la escena VIII, pero ahora están buscando a sus familiares desaparecidos (todos ellos han muerto y no pueden hallarse). La mujer mayor no quiere aceptar que sus familiares no se encuentren con vida y su hija intenta ayudarle a que acepte tan lamentable situación:

Hija.- Por favor, mamá, no te tortures más, ya nada podemos hacer por ellos. Están muertos mamá, sepultados en su propia casa. (Franco, 2000: 37)

La escena XVI se relaciona con la III, donde aparecen los cholos. Éstos exponen ahora la forma en la que vivieron las explosiones. Se intuye, por la manera en que se expresan, que ambos ya están muertos y son sus almas en pena quienes nos narran la tragedia:

Cholo II. ¿Qué onda ése, traes yerbabuena?  
Cholo I. Simón, ahora sí traigo pa' un viaje largo. (Franco, 2000: 39)

En la escena siguiente (XVII) vuelven a aparecer los personajes de la escena IV, la pareja de enamorados habla ahora de cómo su amor se vio truncado por culpa de la tragedia. En esta escena, acompañada de un lenguaje poético, nuevamente se combina la belleza del lenguaje con el horror de la tragedia:

Mujer joven. El amor se ha perdido en su propia inmensidad.  
Manuel. El amor ha estallado en los drenajes.  
Mujer joven. El amor se ha hecho trizas en la noche de abril. (Franco, 2000: 41)

A partir de este momento, las siguientes escenas (XVIII y XIX) –que corresponden al final de la obra– la situación es tratada con un gran lirismo. La XVIII constituye una especie de homenaje a la calle, que sufrió los estragos de la corrupción y negligencia de los gobernantes:

Que la calle,  
herida de muerte  
en su agonía nos cuente la historia. (Franco, 2000: 42)

La escena XIX, para culminar, será una especie de rezo en donde se hará una petición por la protección de las víctimas y el castigo a los funcionarios corruptos (principales responsables de esta catástrofe):

Muerte querida de mi corazón  
no me desampares con tu protección  
y no me dejes a los corruptos tranquilos ni un momento;  
moléstalos a cada instante, mortificalos e inquiétalos  
para que siempre piensen en nosotros. (Franco, 2000: 44)

Resulta muy interesante destacar la integración del material poético en este texto. Como ya se explicó, la combinación de poesía con situaciones trágicas es una constante que podemos encontrar en algunos textos dramáticos de teatro documento. Es evidente que esta integración puede obedecer a diversas intenciones. En el caso específico de esta obra, lo poético ayuda a matizar el alto nivel de violencia y devastación que la obra expone.

Como consecuencia del presente análisis podemos apuntar que la primera obra (*Nunca más abril*) se centra en visibilizar las causas de las explosiones a través de un señalamiento constante a los altos funcionarios (quienes en todo momento fueron negligentes), así como a honrar a las víctimas de este funesto acontecimiento. La segunda parte (*Crónica de un adiós*), se encarga de generar un fuerte lazo de empatía hacia las víctimas. Será, pues, a partir de un personaje que aparece en la primera obra, que nos convirtamos en testigos del sufrimiento de alguien que ha perdido a lo más amado y por consiguiente ha terminado perdiéndose a sí mismo. *Crónica de un adiós* es una obra que expone este sufrimiento engendrado por la pérdida. En esta segunda pieza, aparecerán fragmentos de escenas que ya hemos visto en *Nunca más abril*, las cuales se van intercalando con las quejas y lamentos de Marcos, quien rondando entre las ruinas de lo que alguna vez fue su casa, clama por la vida de sus familiares. Es importante precisar que esta segunda obra se presenta como una especie de epílogo de *Nunca más abril*. La diferencia estriba en que ahora observamos la situación desde la mirada de Marcos (esposo de María, padre de Marcos y Javier), único sobreviviente de la familia (ya que en el momento de las explosiones se encontraba trabajando en un lugar lejano al sector Reforma). En este sentido, resulta muy atractiva la estrategia del dramaturgo, quien reincluye fragmentos íntegros de *Crónica de un adiós* para generar una sensación de añoranza en torno a la pérdida que han provocado las explosiones.

Las secuencia de las dos obras en conjunto tratan la temática a través de una estructura que analiza el caso desde un plano que va de lo macroscópico (en donde lo que se plasma es la angustia colectiva de un pueblo que fue víctima de la negligencia de las autoridades), a lo microscópico, en donde nos guía la experiencia de un sobreviviente (Marcos) y su sentido de



perdida. La sociedad de Guadalajara es retratada, en las primeras páginas de *Nunca más abril*, como un esbozo global en el que no interesan los detalles, sino sólo la exposición de una comunidad heterogénea de personas que parecen no tener nombre, ni apellido, ni características físicas o psicológicas que los distingan. En *Crónica de un adiós*, en cambio, se elabora el texto a través de un acercamiento minucioso y los rasgos psicológicos del protagonista son presentados a detalle.

Puede decirse entonces que el tratamiento en la primera obra se apega más a una línea expresionista, debido a que los personajes son representaciones de lo social, mientras que en la segunda obra el autor se decanta hacia un ámbito íntimo donde el testimonio individual cobra mayor fuerza. Así pues, en *Nunca más abril* hay un tratamiento convencional del acontecimiento histórico y en *Crónica de un adiós* la situación se aborda desde el personaje de Marcos, quien es el medio para hablar no sólo de la pérdida que sufre el personaje, sino de la que ha sufrido la sociedad entera. Mediante esta propuesta somos testigos de un relato de los acontecimientos que la versión oficial soslaya deliberadamente, abriéndonos los ojos al tipo de experiencias que las distintas víctimas sufrieron. De manera categórica, se implica una exigencia de que este tipo de experiencias no vuelvan a ocurrir, pues la cicatriz que se ha abierto a causa de la negligencia política resulta imposible de cerrar.

Es importante comentar que ninguno de los textos de teatro documento que se analizan en la presente investigación ha logrado transformar o subsanar las problemáticas abordadas; sin embargo, en algunos casos sí se logra al menos explicar las causas que originan las crisis expuestas. El acto de visibilizar dichas causas se puede convertir en el primer paso para incitar gestos que impulsen procesos de transformación social. Aún así, habría que tener presente que socialmente no resulta suficiente la denuncia de atropellos, hace falta implementar acciones complementarias que deriven en cambios concretos. La única manera de sanar este tipo de cicatrices implica sumar a las acciones estéticas, acciones políticas que trabajen en sincronía.

#### 2.4.4. La cicatriz de Francisco Lidón Plaza

15 kilómetros de calles del Sector Reforma vuelan por los aires.  
Una cadena de explosiones como una serpiente de fuego recorre el barrio de Analco.<sup>92</sup>

Al igual que *Crónica de un Adiós y Nunca más abril* de Efraín Franco, Lidón Plaza expone también en esta obra el tema de las explosiones de Guadalajara, Jalisco, el 22 de abril de 1992. Si bien es cierto que la temática es la misma, el tratamiento y la forma de abordarla resultan muy distintos. Esto nos permite constatar que un mismo hecho histórico puede ser tratado a través de diversas propuestas escénicas de infinitas maneras:

*La cicatriz* es un proyecto teatral basado en el tratamiento documental de un hecho histórico, las explosiones ocurridas el 22 de abril de 1992 en la ciudad de Guadalajara (México), como consecuencia de la acumulación de petróleo en el alcantarillado. Se explorarán los hechos y sus consecuencias, tanto en el carácter físico de la ciudad y su urbanismo como en el tejido social de sus habitantes. La cicatriz del 22 de abril continúa presente y sigue causando dolor y resentimiento, porque es una herida que aún no se ha cerrado. Se trata de un proyecto de teatro documental, género que bebe de fuentes primarias como documentos oficiales, crónicas de prensa, testimonios recogidos en entrevistas directas, informes policiales... para construir un discurso teatral que apela directamente al espectador, conectando con el momento y las circunstancias presentes.<sup>93</sup>

Este montaje se presentó en el año 2014 como resultado del “Programa de residencia para creadores de Iberoamérica y Haití en México” impulsado por el Fonca.<sup>94</sup> El dramaturgo Francisco Lidón Plaza (de origen español) aborda la temática con una distancia temporal de veintidós años, lo que de alguna manera implica que su discurso se centra en la necesidad de mantener vigente la memoria de un evento en el que los culpables aún no han recibido castigo ni las víctimas han sido resarcidas:

La cicatriz que la tragedia del 22 de abril del 92 causó en la ciudad de Guadalajara sigue doliendo, porque la herida aún no se ha cerrado. Un drama humano y social originado por una cadena de negligencias y decisiones políticas, que esconde un trasfondo de corrupción y crimen, y una concepción de la política que daña las ciudades y a los ciudadanos que viven en ellas. Las voces de los protagonistas y afectados, los hechos y los datos, conforman este mosaico que apela al recuerdo colectivo y cuestiona el velo de mentiras y olvido que la versión oficial ha tratado de extender desde entonces. La herida sólo podrá cerrarse si la justicia y la dignidad prevalecen sobre la impunidad y el olvido. Mientras tanto, la herida del 22 de abril seguirá sangrando. Francisco Lidón Plaza.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Fragmento de la obra *La Cicatriz* de Francisco Lidón Plaza.

<sup>93</sup> “Francisco Lidón Plaza”. Disponible en <<http://franciscolidonplaza.blogspot.com/>> (fecha de consulta: 20 de julio de 2018).

<sup>94</sup> El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes es una institución del gobierno mexicano, cuya finalidad es fomentar y estimular la creación artística en el país.

<sup>95</sup> “La cicatriz 22 de abril / Teatro documental”. Disponible en <<http://www.descubrecentrodl.com/late/4208-la-cicatriz-22-de-abril-teatro-documental.htm>> (fecha de consulta: 20 de julio de 2018)

La estructura que nos presenta Lidón Plaza remite al Viacrucis o el “Camino de las angustias”. Dicho recorrido ritual, relacionado como se sabe con la Pasión de Cristo, cuenta con catorce estaciones.<sup>96</sup> La obra, en cambio, está organizada en diez fases, correspondiendo cada una de ellas a una de las 10 explosiones que fueron parte de la catástrofe del 22 de abril de 1992 en el alcantarillado de Guadalajara, Jalisco.

Los títulos de las diez estaciones que componen el texto *La cicatriz*, relacionando la dramaturgia con el sentido del Viacrucis, se enumeran a continuación –con la intención de poder desentrañar los significados implícitos en la analogía que Lidón Plaza hace entre la tragedia de Guadalajara y el calvario de Jesucristo:

- Primera estación: Condena a muerte – I. Pilato condena a Jesús a morir
- Segunda estación: Carga la cruz – II. Jesús acepta su cruz
- Tercera estación: Cae por primera vez – III. Jesús cae por primera vez
- Cuarta estación: Ayuda para llevar la cruz – V. Simón de Cirene ayuda a llevar la cruz
- Quinta estación: Limpia su rostro – VI. Verónica limpia el rostro de Jesús
- Sexta estación: Cae por segunda vez – VII. Jesús cae por segunda vez
- Séptima estación: Cae por tercera vez – IX. Jesús cae por tercera vez
- Octava estación: Muerte en la cruz – XII. Jesús muere en la cruz
- Novena estación: Descendimiento - XIII. Jesús es bajado de la cruz
- Décima estación: Resurrección – XIV. Jesús es colocado en la tumba

Las estaciones de las que el dramaturgo prescinde son: IV Jesús se encuentra con su madre, María; VIII Jesús se encuentra con las mujeres de Jerusalén; X Jesús es despojado de su ropa; XI Jesús es clavado en la cruz. Otra diferencia a observar es que en el viacrucis la estación

---

<sup>96</sup> I Pilato condena a Jesús a morir, II Jesús acepta su cruz, III Jesús cae por primera vez, IV Jesús se encuentra con su madre, María; V Simón de Cirene ayuda a llevar la cruz; VI Verónica limpia el rostro de Jesús; VII Jesús cae por segunda vez; VIII Jesús se encuentra con las mujeres de Jerusalén; IX Jesús cae por tercera vez; X Jesús es despojado de su ropa; XI Jesús es clavado en la cruz; XII Jesús muere en la cruz; XIII Jesús es bajado de la cruz, y XIV Jesús es colocado en la tumba.

XIV representa el momento en que Jesús es colocado en su tumba, mientras que el dramaturgo propone en su pieza una resurrección para cerrar su recorrido.<sup>97</sup>

En cada estación de *La cicatriz* la situación es abordada desde un enfoque diferente, haciéndonos conocer la situación desde ángulos contrapuestos y así poder construir una imagen compleja en torno al acontecimiento trágico. Al principio se nos presentan los antecedentes de la localidad en donde ocurre la catástrofe, desde el año 1532 cuando se fundó Guadalajara por colonos españoles (una etapa histórica en la que un proceso de sincretismo, heredado de la fusión de la cultura hispana y las indígenas mesoamericanas, es de gran relevancia). A lo largo de la obra, constantemente se harán alusiones a símbolos pertenecientes tanto a las culturas prehispánicas como a la europea:

Las tradiciones católicas, fuertemente arraigadas, como el popular Vía Crucis que se celebra durante la Semana Santa entre los templos de San José y San Sebastián de Analco, conviven con tradiciones y ritos indígenas, que han pervivido asimilados a las costumbres cristianas. (Lidón Plaza, 2014: 4)

No es fortuito que se exponga una especie de genealogía de la localidad en donde se desarrollan las explosiones, debido a que el tema del urbanismo cobra temáticamente gran significado. Al estudiar el pasado de la ciudad en cuestión (Guadalajara) se hace evidente la relación entre el espacio y la catástrofe. De alguna manera, el río que ha estado presente en Guadalajara desde su fundación ha sido determinante en muchos momentos a lo largo de la historia de la ciudad:

Miguel.- En 1910 se construye un gran colector para entubar y soterrar el río San Juan de Dios, creándose en su lugar una gran avenida: la Calzada Independencia.

María.- Por donde antes corría el río, hoy circulan automóviles.

Miguel.- Hoy la Calzada Independencia sigue separando, como antes, a españoles e indígenas, a los que viven a un lado y al otro. Frontera física. Separación económica y social. División y desigualdad. (Lidón Plaza, 2014: 4)

Tanto la historia como los mapas de Guadalajara (mismos que son proyectados en la pared y ayudan a definir la estética de la obra) se convierten en material documental que es integrado por el dramaturgo a la puesta en escena. Durante su desarrollo, estos mapas sirven para

---

<sup>97</sup> En casos extraordinarios, el Viacrucis católico integra una quinceava estación que alude a la resurrección de Cristo.

marcar las zonas en donde tuvieron lugar las diez explosiones que destruyeron más de diez kilómetros de la ciudad y terminaron con la vida de más de tres mil personas:

(Un mosaico de papeles cubre el fondo del escenario. Sobre él se proyecta la imagen del mapa de Guadalajara). (Lidón Plaza, 2014: 3)

Otros documentos utilizados están conformados por más de setenta citas textuales extraídas de diversas fuentes, tales como libros, periódicos, reportajes, testimonios, programas de radio, un blog, un poema, artículos, informes, declaraciones, canciones y fotografías. Entre las fuentes podemos destacar:

Los libros *Pueblos indígenas de México* y *Agua: mexicas prehispánicos* de José Luis Martínez; *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación* de Rossana Reguillo; los textos *Breve historia de un barrio* de Alejandro Solís Matías, *Esa mañana nos despertamos sin saber que ya estábamos muertos* de Jorge Regalado, Leticia Carrasco y Hugo Velázquez; *22 de abril. Los sueños rotos* de Daniel Ramos Nava. Los reportajes *¿Olvidar o recordar el 22 de abril?* de Juan Manuel Ramírez Saiz y Jorge Regalado Santillán; *El 22 de abril en tres actos o ¿dónde quedó la tragedia?* de Jorge Gómez Naredo; *Quién nos hubiera dicho. Guadalajara, 22 de abril. En el abandono. Documentación oficial 22 de abril. Sobreviviente de las explosiones cuenta otra historia a la oficial. Los accidentes más severos de Pemex desde 1984*, publicado en *Excélsior* el 1º de febrero de 2013; *Desafío explosivo y mortal en Pemex* de Jaime Barrera Rodríguez, publicado en el diario *Milenio.com*, el 30 de julio de 2014; los testimonios de Erik Pérez Estrada; el poema de Adrián Esparza; extractos de los periódicos *La Jornada*, *Siglo 21*, *Occidental*, *El informador*; recomendaciones realizadas por la Comisión Estatal de Derechos Humanos de Jalisco. Fragmentos de un programa de Radio Universidad de Guadalajara. Frases extraídas del blog “Fuera de juicio. Perfil político: retrato de familia” de Luis Alberto Alcaraz, entrada del 26 de enero de 2011. Los artículos “1995: año de la alternancia en Jalisco” de Beatriz Rangel Juárez; “Desastres y sociedad. Julio-diciembre 1993”, publicado en *Revista de la Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina*; el Informe del Instituto de Derecho Ambiental, presentado a la Comisión para la Cooperación Ambiental del Tratado de Libre Comercio para América del Norte; la canción “Virgencita de Zapopan” compuesta por el maestro José Alfredo Jiménez; una fotografía del presidente Carlos Salinas de Gortari (quien gobernaba el país cuando aconteció la tragedia), cuyas

acciones han sido muy criticadas; así como la del gobernador del estado de Jalisco, el Lic. Cosío Vidaurri.

Los documentos anteriormente mencionados se van hilvanando a lo largo de la obra para construir una obra de teatro documento *puro*, que presenta las siguientes características:

- La situación vista a través de los ojos de las víctimas, en donde se pueden vislumbrar las causas y consecuencias que se han extendido más allá de esa fatídica mañana de abril de 1992:

Luis.- Hacía mucho calor y el olor era insoportable. Nos salimos a la calle para ver si así podíamos respirar mejor. Ya llevábamos días así, quejándonos del olor a gasolina y reportándolo a las autoridades para ver si lo solucionaban. Algunos vecinos decían que al abrir el grifo del agua salía pura gasolina. Y esa noche ya no soportamos más el vaho pestilente que se escapaba por las alcantarillas y se metía en cada recoveco.

Lo impregnaba todo: las personas, el aire, las cosas... se untaba por dentro, en los pulmones. Así olía. Era como si la ciudad estuviese podrida por dentro. Eso fue un martes, la noche del 21 de abril. (Lidón Plaza, 2014: 6)

- La temática abordada a través de elementos metateatrales, ya que hay momentos de la obra en donde son los propios actores quienes cuentan sus experiencias reales, vinculadas a la catástrofe:

*Testimonio de Erik-actor, quién cuenta la manera en la que vivió la situación cuando sólo tenía 10 años:*

Erik.- Hola, me llamo Erik. Cuando estábamos preparando esta obra, y vimos de nuevo esas imágenes y leímos algunos testimonios de afectados, algo se removió por dentro y empecé a recordar cosas que creía enterradas en el pasado. Pero seguían ahí, aunque yo hubiese querido olvidarlas. Y sentí la necesidad de escribirlas. (*Saca un papel del bolsillo y lee*) (Lidón Plaza, 2014: 9)

- Exposición de las diversas acciones políticas que se tomaron para eximir a los responsables de la tragedia,<sup>98</sup> las cuales en ningún momento estuvieron dirigidas a apoyar a las víctimas:

(*Se proyecta la fotografía de Carlos Salinas de Gortari*).

María.- Pemex niega cualquier responsabilidad y acusa a una pequeña fábrica de aceite de la zona. (Lidón Plaza, 2014: 12)

---

<sup>98</sup> Los vínculos entre políticos corruptos y Pemex ha sido tan estrecho a lo largo de la historia, que constituyó uno de los principales factores que impidieron una total claridad en relación a las investigaciones, los culpables y el manejo de la información.

- Exposición de las múltiples acciones y decisiones negligentes que fueron tomadas antes y después de la tragedia por personal de Protección Civil, bomberos, responsables de maquinaria pesada (utilizada para quitar escombros), que fueron las causantes de las muertes durante y después de las explosiones:<sup>99</sup>

Causar de manera accidental o deliberada que cientos de miles de litros de gasolina lleguen al alcantarillado es una negligencia criminal. Detectar el peligro y no evacuar a la población es una negligencia criminal. Introducir maquinaria pesada sabiendo que había personas con vida entre los escombros no es una negligencia criminal. Es un crimen. (Lidón Plaza, 2014:18)

- Exposición de la respuesta tardía, dubitativa, ineficaz e insensible del gobernador en turno, Cosío Vidaurre:

*(Se proyecta una fotografía del gobernador Cosío Vidaurre.)*

Un reportero.- El gobernador se mantuvo insensible ante el dolor humano y evasivo a las preguntas de los damnificados, eludiendo el acercamiento ciudadano a pesar de que la situación lo obligaba a dar la cara ante la sociedad. (Lidón Plaza, 2014: 21)

- Denuncia del falseamiento oficial en torno al número de víctimas. Se ha comentado en innumerables fuentes que el número de víctimas ascendió a más de tres mil muertos; sin embargo, los medios oficiales manejaban cifras menores a 200 personas, demostrando con estos gestos que la estrategia del gobierno siempre fue ocultar la verdad, subestimando las dimensiones de la tragedia.

Miguel.- En la lista oficial de defunciones causadas por las explosiones, hecha pública por el Registro Civil en 1997, únicamente aparecen registrados los fallecimientos de 191 personas. (Lidón Plaza, 2014: 26)

- Exposición de las secuelas negativas en torno a la atención médica e indemnizaciones a damnificados, eventualidades de las que ninguna institución decidió responsabilizarse:

Marta.- Como no hay responsables, nadie quiere hacerse cargo, nadie quiere pagar. Parece que el gobierno y Pemex nos dan limosna porque son buenos y comprensivos, pero no es ninguna limosna, es lo que nos corresponde, es su responsabilidad civil, es justicia. (Lidón Plaza, 2014: 31)

- Exposición de los procesos judiciales que se siguieron a los probables responsables principales, que no llevaron a ninguna condena. Como se sabe, el Estado buscó por todos los medios deslindar a los culpables:

Miguel.- Se inicia el juicio por el caso del 22 de abril con el procesamiento de nueve

---

<sup>99</sup> Tras las explosiones, que pudieron haberse evitado, el personal encargado de limpiar los desechos comenzó a realizar sus labores con maquinaria pesada cuando aún habían personas vivas bajo los escombros.

personas, incluyendo al alcalde Dau Flores, personal del ayuntamiento y cuatro altos mandos de la planta de Pemex en Guadalajara. Se les acusa de homicidio por imprudencia, omisión y negligencia, lesiones, y daños en la propiedad y en las vías de comunicación.

Miguel.- Todos los acusados son absueltos. No hay ningún culpable. El caso queda definitivamente cerrado, sin posibilidad de recurso. (Lidón Plaza, 2014: 35)

- Señalamiento de la imposibilidad de olvidar la tragedia, necesidad que el creador Lidón Plaza busca visibilizar a través de su propuesta escénica. La pieza es un medio para mantener viva la memoria y exigir justicia y dignidad frente a la impunidad y el olvido:

Y aunque yo quiera olvidarme, no puedo, porque está aquí, porque está en mí, porque me recorre el cuerpo y me parte por la mitad, porque estará conmigo el resto de mi vida. Porque esta cicatriz no se puede borrar, porque esta cicatriz es parte de mí, porque yo soy la cicatriz. (Lidón Plaza, 2014: 42)

Todas las características mencionadas de la puesta en escena, que a su vez conforman la fisionomía del texto dramático, tienen como una de las principales finalidades promover que la sociedad asuma su predominante papel en la transformación social e impedir que se normalicen el abuso y el olvido; lo cual –dicho sea de paso– es uno de los principales intereses del teatro documento:

María.- Pero algo ha aprendido una parte de la sociedad tras el 22 de abril, y será el germen de movimientos futuros y de una manera distinta de entender la relación del ciudadano con su ciudad y con sus gobernantes. (Lidón Plaza, 2014:24)



## 2.4.5. *Mujeres de arena* y *Nosotros somos los culpables* de Humberto Robles

### *Mujeres de arena*

MUJER 4: Que regrese la hija, la hermana y la madre  
del trabajo a la casa cuando caiga la tarde.  
Juan Ríos Cantú.

Humberto Robles nació en la Ciudad de México el 9 de noviembre de 1965. Es guionista y dramaturgo. Sus textos y guiones se relacionan con distintos géneros, temas y estilos, y han tenido cabida en el teatro, el cine, el cabaret y la televisión. De tal suerte que podríamos decir que sus propuestas son eclécticas, lo que le ha permitido tener buena acogida por parte de un público muy diverso:

Estamos frente a uno de los creadores escénicos más extravagantes del teatro iberoamericano. Un protagonista de la radical y a veces autoperódica izquierda mexicana. En consonancia, Robles tiene una obra que podríamos llamar, en el mejor de los casos, ecléctica. Evidentemente su teatro documental y político, en el que sobresalen *Mujeres de arena*, basada en testimonios de mujeres de Ciudad Juárez, y *Atenco somos todas* (también basada en testimonios de la represión sufrida en el pueblo de San Salvador Atenco), representan indudablemente la personalidad antes definida del autor, que se pone al servicio del fenómeno social para crear entes empáticos *a priori*. Estas obras, con una fuerte carga social a cuestas, se contraponen a la comediografía y vocación superficial de varios textos que el propio Robles ha perpetrado en la escena internacional: *El ornitorrinco*, *Divorciadas* *Ja, ja*, y *Ni princesas ni esclavas*.<sup>100</sup>

Además de las obras aludidas (*Mujeres de arena* y *Atenco somos todas*) ha escrito *Nosotros somos los culpables*, tres piezas que constituyen hoy en día una importante referencia dentro del teatro documento mexicano. Se trata de un teatro que converge en la línea impulsada por Weiss en los 60, con la que Robles se identifica completamente. Sus creaciones han tenido una importante aceptación no sólo en México, sino en múltiples países, lo que ha derivado en el hecho de que éstas cuenten con múltiples representaciones a lo largo del mundo (algo atípico en un tipo de teatro con estas características, pues como ya se ha mencionado, se trata de un género que no siempre tiene buena acogida):

(...) Al mismo tiempo, el dramaturgo mexicano vivo con mayor número de montajes en el exterior. Se trata de un creador cuyas obras viajan por la lengua castellana a una velocidad inusual, que ha entrado en Europa y el mundo anglosajón y además se ha convertido —o quizá lo era antes— en un prominente luchador social y defensor de algunos de los derechos sociales fundamentales que no gozan sus paisanos.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> “Humberto Robles, esplendor y fracaso del teatro social y político”. Disponible en: <https://revistarepublicante.com/humberto-robles/> (fecha de consulta: 22 de septiembre de 2018).

<sup>101</sup> *Ibid.*

En el presente capítulo trataremos dos obras del autor: *Mujeres de Arena* (2002), sobre el tema de los feminicidios en Ciudad Juárez que han cobrado la vida de miles de mujeres, y *Nosotros somos los culpables* (2011) sobre la tragedia en la guardería ABC.

En relación a *Mujeres de arena* es importante comentar que desde 1993, Ciudad Juárez se ha convertido en una localidad que padece una desaparición sistemática de mujeres. A partir del año mencionado comenzaron a descubrirse cuerpos violentados sexualmente y mutilados en predios abandonados y basureros de Ciudad Juárez y el Valle de Juárez. En dicho escenario, la corrupción y apatía de las autoridades mexicanas se han convertido en uno de los principales motores que engendran un ambiente de terror. La acción generalizada de las autoridades mexicanas ha consistido en construir falsos culpables y proteger a los verdaderos autores, quienes continúan torturando, violando y matando mujeres cuyas edades oscilan entre los cinco y los treinta y cinco años.

Actor: Entre otras cosas sorprendentes, aunque se ha detenido y encarcelado a gente por los asesinatos, normalmente con pruebas inventadas y confesiones obtenidas mediante torturas, no se ha resuelto ni uno solo. (Robles: 2009: 15)

Muchas hipótesis<sup>102</sup> existen sobre las causas de este descabellado fenómeno, entre las que se destacan:

- La explotación de las víctimas para realización de “cine *snuff*”, sexo necrófilo y tráfico de órganos.
- Acciones impulsadas por el narcotráfico, en colaboración con la policía.
- Acciones de individuos sádicos.
- Acciones impulsadas por funcionarios del gobierno.
- Fiestas orgiásticas en las que por diversión las mujeres son violadas y asesinadas. En dichas “fiestas” estarían involucrados hijos de familias prominentes de Juárez vinculados con el narcotráfico.

---

<sup>102</sup> Se sugiere la revisión del libro *Los documentales del feminicidio en Ciudad Juárez*, de las autoras Sonia Herrera, Laia Farrera, Marta Muixí, Dolors Sierra, Xavier Giró; publicado en el año 2010, editado por Generalitat de Catalunya, Departamento de Interior, Relaciones Institucionales y Participación, Oficina de Promoción de la Paz y de los Derechos Humanos.

Las autoridades han sido incapaces de frenar estos actos de salvajismo, que hasta la fecha han acabado con la vida de más de mil 773 mujeres.

Actor: Según los datos reportados, desde 1993 a la fecha, ya son más de 900 mujeres las que han sido asesinadas y más de mil las desaparecidas en Ciudad Juárez, Chihuahua.<sup>103</sup> El clima de violencia e impunidad sigue creciendo sin que hasta el momento se hayan tomado acciones concretas para terminar con este feminicidio (...) Han sido mujeres jóvenes, empleadas de maquiladoras, migrantes... Las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez son más que una estadística. Tienen nombres, caras e historias que muchas veces no son tomadas en cuenta. (Robles, 2009: 7)

Dicha situación trágica y vergonzosa requiere ser erradicada, muchas voces y acciones se han sumado a esta causa: familiares de las víctimas, artistas, instituciones y un sinnúmero de personas han buscado múltiples vías para erradicar la situación. El texto de Humberto Robles que ahora analizamos se afianza, así, sobre una necesidad elemental: exigir el respeto a la vida y a la dignidad de las mujeres de Juárez, víctimas de múltiples circunstancias que las orillan a vivir en un desamparo angustiante que parece no tener fin.

Para atender esta urgente necesidad, la dramaturgia genera un texto de teatro documento mixto, combinando escenas elaboradas a partir del estudio de material documental con fragmentos de textos propios y de varios autores:

Mujer 1: El que no ha estado en el desierto no sabe lo que es la “nada”.  
Mujer 2: “Nada” es voltear a los cuatro puntos cardinales y encontrar precisamente eso: nada.  
Mujer 3: El desierto es un mar inmenso de arena, de arena y polvo.  
Mujer 4: Y hay un silencio que no se rompe con nada.  
Mujer 1: El desierto sigue siendo desierto.  
Mujer 2: Por aquí miles llegan y miles se van.  
Mujer 3: Cruzan diariamente el letrero inmenso que sobre sus cabezas indica que han llegado a la tierra prometida:  
Mujer 4: “Ciudad Juárez... la mejor frontera de México”.  
Actor: La “Ciudad del Futuro” se ha convertido en una tumba. (Robles, 2009: 7)

La estructura que formula Humberto Robles se apoya en los testimonios de cuatro mujeres: Natalia (escena 2), Micaela (escena 4), Lilia Alejandra (escena 6) y Eréndira (escena 9), así como en datos duros, música, frases y poemas de Antonio Cerezo Contreras, Marisela Ortiz, Denise Dresser, María Hope, Eugenia Muñoz, Juan Ríos Cantú y una carta escrita por Malú García Andrade. Materiales que el dramaturgo va hábilmente entreverando para configurar

---

<sup>103</sup> La cifra que se manejaba en enero de 2018 era de mil 773 mujeres asesinadas, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y la Fiscalía General del Estado de Chihuahua (FGE).

un texto que, en palabras de la investigadora Eugenia Muñoz, se presenta como una orquestación de voces para la consciencia y la justicia:

*En Mujeres de arena*, obra de teatro documental, que testimonia los múltiples asesinatos de las mujeres de Juárez, Humberto Robles asemeja al director de una orquesta, no para dirigir la armonía de una música placentera a los sentidos y al espíritu, sino para difundir la dolorosa agonía del corazón y del alma ante una inimaginable realidad de violencia e impunidad. Es una dirección que busca llegar a la consciencia de la audiencia, para dar paso a la acción solidaria y al triunfo de la justicia. (Muñoz, 2009: 33)

A través de diez escenas, el autor nos ofrece una imagen panorámica que representa la realidad de las víctimas y los familiares. Las múltiples posibilidades de la crueldad toman forma y nos convertimos en testigos de las torturas, los abusos, las violaciones, la angustia y la desolación que se padecen en Ciudad Juárez. Mediante los casos de Natalia, Micaela, Lilia Alejandra y Eréndira nos relacionamos con la situación desde varios ángulos. El caso de Natalia, por ejemplo, se relata a través de la voz de su madre –quien comienza explicando las características psicofísicas de su hija: una joven con mucha vitalidad que trabajaba en una zapatería y quería superarse–; un aciago día, la cotidianidad de Natalia fue interrumpida abruptamente cuando súbitamente desapareció. La madre relata en seguida la angustia que significa buscar a su hija en un lugar como Juárez, y cómo dicha sensación va transformándose a lo largo de los días hasta que aparece un cuerpo que hay que identificar; para entonces, si aún existían esperanzas, éstas quedan ahora fulminadas:

Por eso estoy aquí, para darle eco a la voz de Natalia, a otras voces que fueron calladas por el silencio, a la fuerza. A veces me arrimo al retrato de mi hija y me pongo a verla. Y así me quedo horas, viendo sus ojos negros, negros, y su cabello: negro, negro. (Robles, 2009: 10)

El caso de Micaela es contado por su prima, con quien la víctima compartió sueños y alegrías. Micaela es descrita como una joven vigorosa a la que le gustaba ver el amanecer, las estrellas, las ferias, los pajaritos, oler las flores y escuchar música; al igual que otras miles de mujeres, la policía no logra dar con ella. En contraposición a la historia de Natalia, el caso de Micaela no culmina con la aparición de su cuerpo (ni vivo, ni muerto); la esperanza de volver a verla se mantiene firme, como una especie de condena interminable:

Yo sé que volverás, saludándome con tu mano, diciéndome “mira, prima, qué bonito día”, o vendrás corriendo a decirme “hay que hacernos unos burritos y ahí en el tejabán vamos a ver la lluvia”. Como ya ha pasado tanto tiempo desde que te fuiste y no te han encontrado, yo espero aún que regreses a la casa. Por eso me asomo a la ventana, a esperarte, porque sé que un día regresarás, un día volverás, para contarnos nuestras cosas, para cantar, para que nos des un poco de tu risa y de tu alegría, Micaela. Yo sé que volverás... Yo sé que volverás... Yo sé que volverás... (Robles, 2009: 15)

El tercer relato conmociona por la forma tan explícita con la que se narra el nivel de sadismo aplicado a la violación y asesinato de la víctima. El espectador es arrastrado emocionalmente por un torrente de violencia extrema que conduce a la impotencia, la ira y la compasión, así como a la incapacidad de entender que actos de esta dimensión puedan existir y no tengan castigo:

Al terminar la tiran al suelo y la empiezan a patear para después retirarse y dejarla en el suelo bañada en sangre, violada y ultrajada con la más profunda saña y crueldad. Ella sigue sufriendo por un día, dos días, tres días, hasta que sus atacantes se dan cuenta que ella no resiste más y deciden matarla. Imagina que uno de ellos se acerca, pone sus manos alrededor de su cuello para estrangularla. Ella, a pesar de estar golpeada, trata de defenderse pero no puede y él cumple con su objetivo: matarla. Pero a los otros dos no les parece suficiente, así que otro de ellos la toma de la cara para girarla bruscamente y desnucarla. Ahí está su cuerpo sin vida, con la nariz fracturada, los labios reventados, los ojos golpeados, los brazos con quemaduras de cigarros, las piernas con cicatrices, las muñecas muestran huellas de ataduras y sus senos están carcomidos. (Robles, 2009: 18)

La cuarta historia es la de Eréndira, el dramaturgo recurre a la estrategia de presentarnos su vida a través de su propio diario.<sup>104</sup> Mediante este mecanismo, se nos muestra a una joven con sueños propios de su edad:

El diario de ella es el medio de presentación personal, íntima, clara y cándida como correspondía a una joven de edad soñadora, con optimismo, planes y esperanzas de una vida feliz. (Muñoz, 2009: 36)

Dicho diario se intercala con las declaraciones de la madre y la hermana de la víctima, quienes exponen el tormento que significó buscar a su familiar tras enterarse de su desaparición.

Mujer 2: Entonces me di cuenta de repente. Eréndira había muerto. Quise verla. Quería reconocerla, estar segura de que se trataba de ella, pero no tenía ya nada que se pudiera reconocer. Tenía su rostro tapado pero yo lo destapé. Lo único que le reconocí fueron los dientes, las uñas de sus manos, sus pies y su cabello. Era ella. Eréndira estaba ahí, muerta. (Robles, 2009: 25)

Dicha alternancia entre la exposición del diario de Eréndira y los testimonios sobre el proceso de búsqueda de la víctima, genera en el espectador un alto nivel de empatía hacia la situación expuesta. Sin embargo, es muy importante subrayar que Robles no sólo busca conmover (tal como sucede con la presentación de los cuatro casos de mujeres), sino que también, a través de un personaje que se conoce como “El Actor”, apoyándose en la técnica del distanciamiento

---

<sup>104</sup> El diario no es auténtico, sino ficticio, debido a que está escrito por Humberto Robles. Dicha circunstancia provoca que el texto pueda ser considerado como una obra de teatro documento mixto.

brechtiano, ofrece al espectador una serie de datos duros que inciden en una denuncia constante hacia las ineficaces autoridades que no han sabido llevar la paz a Ciudad Juárez. La obra se yergue sobre elementos aristotélicos que se combinan con estrategias de distanciamiento brechtiano, las cuales sirven para sacar al espectador de su turbación emocional e invitarlo a una reflexión sobre las causas que generan la situación expuesta. La obra es un grito de denuncia que aspira a transformar la temática abordada:

Con *Mujeres de arena* empezaron a sentir que se entendía su sufrimiento y esto le daba sentido y aliento a sus esfuerzos para seguir la lucha; y les llenó de fuerza para resistir la cadena de injusticias con que estaría hilada su desventura, consecuencia de su decisión de ir tras la justicia y encontrar la verdad en relación a estos crueles asesinatos, aventurándose a una desigual batalla que pudieron sostener gracias a toda esa gente que, enterada de su infortunio, tomó como herramienta esta obra escrita por Humberto Robles, y empezó a romper la indiferencia y mostrar su indignación haciendo suya esta causa, de muy diversas maneras. (Rivera, 2009: 2)

La obra, por lo tanto, ha servido para visibilizar la situación, dando voz a miles de mujeres que han sido no sólo despojadas de su dignidad, sino denigradas por un gobierno que las responsabiliza —a través de discursos absurdos— de ser las causantes de su propia muerte (llegando algunas autoridades a argüir que son estas mismas mujeres quienes “provocan”, mediante su actitud, a los homicidas).

La investigadora Monárrez Fragoso ha destacado que la principal causa de los feminicidios es la impunidad, debido a que sin la existencia de una justicia correctiva se vuelve imposible la erradicación de los homicidios, opinión que “El Actor” abanderó:

Actor: En Ciudad Juárez, desde hace más de 17 años, quienes buscan a mujeres desaparecidas encuentran huesos en el desierto. Allí, desde hace 17 años, ser mujer y trabajar en una maquiladora significa estar en peligro de muerte. Allí, desde hace 17 años, los gobiernos panistas y priístas cierran los ojos y se lavan las manos. En Ciudad Juárez nadie sabe y nadie supo. Nadie tiene la voluntad política para resolver los crímenes ni la capacidad para prevenirlos. En Ciudad Juárez las mujeres tienen miedo.<sup>105</sup> (Robles, 2009: 8)

También se analizan en relación al conflicto datos como el siguiente, relativo al Código Penal de Chihuahua:

Actor: Los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez son los más crueles de México. En esta ciudad fronteriza a las mujeres se les considera peor que basura. La violencia y la impunidad de las autoridades las convierte en objetos de tiro al blanco. Por ejemplo, el Código penal de Chihuahua determina que el violador de una mujer “recibirá una pena de tres a nueve años de prisión”. En cambio, para los ladrones de ganado, el Código Penal prevé una pena de seis a cuarenta años de cárcel. (Robles, 2009: 12)

---

<sup>105</sup> Comentario realizado por la periodista Denise Dresser.

Es tal la magnitud de esta problemática, que la escritora mexicana Margo Glantz la ha equiparado con el exterminio de Auschwitz. La escritora ha llegado a comentar que las maquilas (en donde trabajan buena parte de las mujeres que han sido secuestradas, violadas y asesinadas) son la expresión contemporánea de los campos de exterminio:

Las maquilas son la expresión más actual de los campos de trabajos forzados y de los campos de exterminio, pues responden a un sistema de explotación sistematizado en donde los hombres y las mujeres son concebidos como “seres desechables”. (Glantz, 2003: 61-62)

En la actualidad estos crímenes continúan impunes, y la policía (cuya responsabilidad es buscar a las mujeres y capturar a los criminales) realiza un ejercicio de simulación constante. Las muertes continúan y sigue sin encontrarse un sólo responsable. Frente a esta situación, la sociedad clama que no haya una muerta más y realiza múltiples acciones para impedirlo. Humberto Robles se ha unido a esta urgente demanda mediante múltiples estrategias, que incluyen la representación de su texto en múltiples espacios,<sup>106</sup> así como la realización de foros de discusión posteriores a las funciones en los que participan personas especializadas en derechos humanos, cuestiones de género y feminicidios (incluyendo miembros de organizaciones como Amnistía Internacional). De este modo, se ha buscado impulsar un ejercicio crítico que, en la medida de lo posible, genere cambios:

Desde ese momento, puso todo su empeño y su corazón para apoyar el movimiento de familiares de mujeres asesinadas y desaparecidas que apenas iniciábamos un año antes bajo el nombre de Nuestras Hijas de Regreso a Casa, un grupo de mujeres, quienes además de intentar toda posibilidad para encontrar la justicia, nos íbamos inventando estrategias para difundir estas terribles tragedias y llamar así la atención de la ciudadanía, además de la de nuestros gobiernos y autoridades para que voltearan su mirada a este enorme problema y generaran acciones que al menos, frenaran este tipo de violencia que afectaba de diversas maneras a nuestra comunidad, que ha dejado secuelas dolorosas y difíciles de restablecer en muchas familias habitantes de esta frontera al norte de México: Ciudad Juárez. Fue entonces que intervino Humberto Robles, quien con su gran sensibilidad siempre encuentra la manera de apoyar causas difíciles aportando sus saberes. (Rivera, 2009: 2)

No está de más comentar que tanto la obra que nos ocupa, como *Nosotros somos los culpables*,<sup>107</sup> cuentan con licencia Copyleft, con lo cual se permite copiar, distribuir y llevar a escena la obra sin pagar ningún tipo de derecho de autor, siempre y cuando no se cobre taquilla, se conserve el texto de manera íntegra y se le dé crédito al autor. En caso de que, por ejemplo, se cobre taquilla, las ganancias por derechos de autor deben entregarse no al

---

<sup>106</sup> Desde la fecha de su estreno (24 de noviembre de 2002), la obra se ha montado por grupos profesionales y amateurs en México, Argentina, Canadá, Colombia, Costa Rica, Chile, Guatemala, España, Italia, Estados Unidos, Grecia, Puerto Rico y Alemania.

<sup>107</sup> Ambas de Humberto Robles.

dramaturgo, sino a las organizaciones Nuestras Hijas de Regreso a Casa y al Comité Cerezo México. Es importante recalcar que este tipo de gestos devienen en paulatinas transformaciones sociales y reflejan el compromiso de un autor con las causas que afronta. En la dimensión de la producción y circulación de su trabajo, el ejercicio del dramaturgo trasciende así hacia un ámbito de acción transformadora:

Ya habremos algún día, todos y todas unidos, hacer que se deje de simular y se resuelva este problema que ha dejado secuelas muy dolorosas, así como otras víctimas inocentes, como es el caso de las mujeres asesinadas que dejaron hijas e hijos huérfanos, y para quienes hemos emprendido un apoyo en el proceso de duelo y un proyecto de fortalecimiento llamado *La Esperanza*, que ha tenido efecto gracias a muchas personas que se sensibilizaron a través de *Mujeres de arena*. Pensamos que si a causa de tanto tiempo perdido no se da la total justicia, al menos sí se crean mecanismos sociales que impidan nuevos sacrificios y más familias incompletas. Gracias a esta sensible manera de difundir los dramáticos acontecimientos, hemos hecho acopio de comprensión de miles de personas, una gran suma de buenas voluntades, además de una visión solidaria de compromiso con nuestra comunidad para la cual trabajamos intentando hacer un mejor espacio de vida para nuestras hijas vivas y las generaciones que vienen, porque al fin y al cabo la experiencia también la hacemos nuestra y nos hemos ido fortaleciendo cada vez más gracias al apoyo de quienes luego de entender este fenómeno social tan prolongado, toman la decisión de entregar a esta lucha sus esfuerzos solidarios para emprender junto con nosotras la construcción de un mejor contexto, libre de violencia. Porque si nada pudimos hacer por el pasado, mucho podemos hacer para el futuro. (Rivera, 2009: 4)



## *Nosotros somos los culpables*

HOMBRE 1 (*con la foto de Xiunelth*):  
Estamos convencidos de que la muerte  
de nuestros hijos tiene que ser un parteaguas,  
un antes y un después, para que  
la sociedad mexicana despierte  
del letargo que la envuelve,  
y que permite que el gobierno y los empresarios voraces  
dejen de lado la seguridad y el bienestar  
de la niñez de nuestra nación.  
(Robles, 2011: 27)

Este texto fue escrito veinte meses después de que sucediera la tragedia en la Guardería ABC, en la que 49 niños murieron a causa de un incendio. La intención de realizar esta obra era para recordar este lamentable acontecimiento, así como el hecho de que los responsables aún continúan sin recibir ningún castigo. La petición de crear este texto la realizaron madres y padres de las víctimas (al dramaturgo), quienes constituyeron la Asociación Civil Movimiento Ciudadano por la Justicia 5 de Junio A.C. (cuya finalidad radica en exigir que los responsables reciban castigo).

La obra está basada en el libro *La tragedia del ABC*,<sup>108</sup> escrita por Diego Enrique Osorno, así como en poemas de Juan Carlos Mijangos Noh. Son estos los documentos a partir de los cuales se crea la pieza, además de testimonios de los padres, madres y personas cercanas a las víctimas, y declaraciones de periodistas y políticos generadas a raíz de la tragedia.

El incendio de la Guardería ABC, en el que 49 niños perdieron la vida y 106 resultaron heridos, ocurrió el 5 de junio de 2009 en Hermosillo, Sonora, México. Un incendio iniciado en una bodega contigua a la guardería (que se utilizaba para resguardar placas y archivos pertenecientes al departamento de Control Vehicular de la Secretaría de Hacienda del Gobierno del Estado de Sonora) fue la causa de la tragedia.

Las condiciones de seguridad de la Guardería ABC no eran las apropiadas, no contaba con salidas de emergencia y el techo estaba cubierto en su mayoría por plástico altamente inflamable. Las circunstancias en las que los niños eran “cuidados” eran altamente peligrosas,

---

<sup>108</sup> Reporte periodístico en donde se relatan las causas de este funesto evento.

y a pesar de que los dueños ya habían sido advertidos, nunca se tomaron las medidas necesarias:

La Guardería ABC operaba adentro de una bodega convertida, y no contaba con salidas de emergencia, a pesar de que había sido aprobada recientemente después de una inspección municipal de seguridad.<sup>109</sup>

Para comprender los antecedentes de esta tragedia, hay que remontarse al momento en el que el ex director del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Juan Francisco Molinar Horcasitas, decidió autorizar la subrogación de guarderías y estancias infantiles a particulares. Gracias a esta nueva modalidad (la subrogación), la empresaria Marcía Matilde Gómez del Campo, socia de la guardería y prima de Margarita Zavala Gómez del Campo, esposa del ex Presidente Felipe Calderón Hinojosa, tuvo la posibilidad de establecer su lucrativo negocio (la Guardería ABC). Debido a su negligencia, se suscitó uno de los más terribles acontecimientos ocurridos en Sonora:

Mujer 1: Nuestros niños y niñas fueron sacrificados en el altar del neoliberalismo. La sed desmesurada de ganancias, la descomposición moral de los gobernantes, de sus familiares y socios ha sido la causa. (Robles, 2011: 29)

Recientes investigaciones, además, apuntan a que la tragedia en realidad no fue un accidente sino un acto premeditado, en el cual están implicados ex funcionarios de la administración de Eduardo Bours Castelo.<sup>110</sup> La intención del incendio habría sido borrar evidencias de los archivos de la Secretaría de Hacienda del Gobierno del Estado de Sonora, en donde quedaba demostrado el mal manejo de recursos económicos por parte de la dependencia:

(...) el incendio se originó en las oficinas de la Secretaría de Hacienda, contiguas a la ABC, después de que le prendieran fuego para destruir las pruebas de la deuda de 10 millones de pesos del programa Plan Sonora Proyecta.<sup>111</sup>

Hasta el momento, ninguna instancia federal o estatal ha llevado a juicio a los propietarios de la guardería ABC (responsables de la tragedia), debido a la relación que existe entre la Sra. Marcía Matilde Gómez Ocampo y la ex primera dama. Este acto es una clara muestra del alto grado de impunidad que se padece en México. En este sentido, es importante recalcar que sólo han sido inculpadados una pequeña parte de los funcionarios involucrados en este

---

<sup>109</sup> “Archivo VICE: Cayetano, el héroe anónimo de la Guardería ABC”. Disponible en <[https://www.vice.com/es\\_mx/article/vdagza/cayetano-el-heroe-anonimo-de-la-guarderia-ab](https://www.vice.com/es_mx/article/vdagza/cayetano-el-heroe-anonimo-de-la-guarderia-ab)> (fecha de consulta: 14 de abril de 2018).

<sup>110</sup> Ex gobernador de Sonora.

<sup>111</sup> “Guardería ABC: 5 años de promesas políticas”. Disponible en: <<http://www.sinembargo.mx/05-06-2014/1012994>> (fecha de consulta: 14 de abril de 2018).

terrible suceso, y ello debido a la presión social impulsada por organizaciones de padres y madres de las víctimas (Movimiento Ciudadano por la Justicia 5 de junio A.C. y Manos Unidas por Nuestros Niños). Inicialmente, de hecho, todos los responsables habían sido exonerados, y no fue sino gracias a la presión de los familiares que se iniciaron los procesos para imponer condenas a los culpables. Pero –reiterando– en este proceso han quedado fuera del radar de la justicia los principales causantes de la tragedia (los dueños de la guardería y los altos cargos del gobierno asociados a ella).

Para la configuración de esta pieza (en la línea de teatro documento puro, puesto que prácticamente está construida en su mayoría sobre citas textuales), se basó en el libro homónimo del periodista Diego Enrique Osorno,<sup>112</sup> así como en citas, proclamas, comunicados, un fragmento del 1er manifiesto del Movimiento Ciudadano por la Justicia 5 de Junio, consignas en carteles y declaraciones de personas relacionadas con el trágico evento.<sup>113</sup>

Las personas que el dramaturgo reúne para dar voz a los personajes que aparecen en la obra son: Marta Lemas, madre de Santiago; Patricia Duarte, madre de Andrés; Ofelia Vázquez, madre de Germán Paul; Cristina García, madre de Bryan; Julio César Márquez, padre de Yeyé; José Cruz Álvarez, padre de Bryan; Roberto Zavala, padre de Santiago de Jesús; Manuel Rodríguez Amaya, padre de Xiunelth; Abraham Fraijo, padre de Emilia; Martha Milagros Méndez Galindo, tía de Juan Fernández;<sup>114</sup> Alma Dinorah Lucero, asistente educativa de la Guardería ABC; Ana Sughey Hernández, asistente educativa de la Guardería ABC; María Guadalupe Castillo Acuña, asistente educativa de la Guardería ABC; Araceli Moroyoqui Contreras, asistente educativa de la Guardería ABC; Maribel Hernández, educadora de la Guardería ABC; Araceli Valencia Gracia, auxiliar de salud de la Guardería ABC; Yolanda García Villalba, intendente de la Guardería ABC; Elia Guadalupe González,

---

<sup>112</sup> Quien labora desde el año 2000 en el Grupo Milenio, y ha dedicado sus crónicas y reportajes a temáticas sociales, políticas y del crimen organizado. Entre sus libros destacan: *Oaxaca sitiada* (Grijalbo, 2007), *El cártel de Sinaloa* (Grijalbo, 2009) y *Nosotros somos los culpables* (Grijalbo, 2010). Además ha escrito sobre situaciones de conflicto en países como Argentina, Bolivia, Colombia, China, Haití, Ecuador, Honduras, Líbano, México, País Vasco, Perú, Siria y Venezuela, dando un especial interés y seguimiento a la guerra contra el narcotráfico promovida por el gobierno de Felipe Calderón.

<sup>113</sup> Entre las personas relacionadas, podemos mencionar a familiares de las víctimas (madres, padres y tías), empleadas de la guardería ABC, un empleado de la Agencia Fiscal del Estado de Sonora, una enfermera, políticos, una periodista y una escritora.

<sup>114</sup> Fallecido una semana después en un hospital de Guadalajara.

intendente de la Guardería ABC; Jazmín Miranda Burciaga, intendente de la Guardería ABC; Daniza López, maestra de la guardería y madre de Luis Daniel; Luz Esthela Castillo Gurrola, jefa de Pedagogía de la guardería y madre de Luis Carlos, niño sobreviviente; Ignacio Alduenda Salazar, empleado de la Agencia Fiscal del Estado; el “rescatista improvisado” Juan López Trujillo, *el Cayetano*; una enfermera del Hospital CIMA; el ex gobernador de Hermosillo Eduardo Bours; la ex primera dama Margarita Zavala;<sup>115</sup> Catalina Soto, vocera de los padres de familia e integrante del Movimiento por la Justicia 5 de Junio; el periodista Jacobo Zabłudovsky, y la escritora Sandra Lorenzano.

Valiéndose de todos los elementos mencionados, la estrategia dramática permite que en el espectador se genere una imagen heterogénea en relación a la situación expuesta. Los temas que plantea Humberto Robles a lo largo de su texto se vinculan con:

- Los antecedentes que incitaron a la tragedia, los cuales implican el tema de la corrupción mediante los ejercicios de subrogación realizados por el IMSS:<sup>116</sup>

Mujer 3: Detrás del suceso hay muchos años de corrupción en los que una obligación del Estado se convirtió en franquicia para favorecer a unos cuantos.

Hombre 4: Todo se perpetró con la envoltura de la subrogación, un esquema perverso en la habilitación de las guarderías para los jodidos, es decir, los trabajadores, ellos y ellas...

Mujer 2: No se trató de una tragedia, porque éstas corresponden a caprichos terribles de la naturaleza [...] o a fallas técnicas o humanas que provocan muertos y heridos.

Hombre 3: Aquí hay un crimen colectivo de larga data, que comenzó mucho antes del día del incendio y que todavía no termina. (Robles, 2011: 4)

- El conocimiento y legitimación por parte del Estado en relación a tal subrogación:

Hombre 4: En el gobierno de Ernesto Zedillo, con el tramposo Esquema Levy, el cuidado de los hijos de los trabajadores se convirtió en una mina de oro para cierta élite ligada con el gobierno [...] Era la subrogación [...] Y la fama de las guarderías subrogadas como gran negocio recorrió los pasillos del poder. (Robles, 2011: 19)

- Las condiciones que originaron la catástrofe:

Mujer 2: El 5 de junio de 2009 quedó al descubierto una larga cadena de tráfico de influencias e impunidad. Se supo que cerca de 200 niños pasaban sus días en un bodegón improvisado como guardería que de ninguna manera cumplía con las medidas de seguridad adecuadas.

Hombre 3: El incendio de la guardería ABC fue causado por el quebrantamiento generalizado del Estado de derecho. El contubernio entre autoridades y particulares es tan evidente que no le pide nada a la definición de

<sup>115</sup> Margarita Zavala fue primera dama durante el sexenio 2006-2012, y durante las elecciones de 2018 sus intenciones fueron convertirse en presidenta de México.

<sup>116</sup> Para permitir que empresarios vinculados con los políticos contasen con la aprobación por parte del estado de abrir guarderías, sin ningún tipo de verificación que atendiera la seguridad en las guarderías.

delincuencia organizada. (Robles, 2011: 20)

- El desinterés por atender indicaciones que pudieron evitar la tragedia.

Mujer 1: Cuatro años antes de la tragedia existía un expediente que señalaba de manera fehaciente los cambios que debían realizar los dueños en la guardería ABC [...] pero los propietarios nunca hicieron las modificaciones solicitadas. A pesar de ello, Juan Molinar Horcasitas renovó el contrato de subrogación [...] ¿No es esta una prueba contundente de la culpabilidad de las autoridades y los propietarios? (Robles, 2011: 16)

- La exposición detallada de la tragedia, manifestada a través de múltiples testimonios:

Hombre 2: El 5 de junio iba a ser un día especial. Los niños de la guardería iban a ver películas, por lo tanto, en la mañana, mi esposa estaba acicalando y vistiendo a Yeyé, nuestro hijo [...] Iba guapísimo [...] Ese día se quedó muy contento cuando nos despedimos.<sup>117</sup>

Mujer 2: Todos los que tenemos bebés en guarderías es porque necesitamos trabajar.<sup>118</sup>

Hombre 4: Antes el almacén y la guardería eran una misma bodega donde había una maquiladora.<sup>119</sup>

Mujer 4: Una vez le pregunté al guardia de seguridad de la bodega estatal: “¿Qué pasaría si todo esto explotara?”, pero no me respondió.<sup>120</sup>

Hombre 3: Ese día, cuando íbamos de camino a la guardería [...] dejamos a mi bebé... se paró y dijo: “Adiós mamá”... [...] Nunca pensamos que sería el último adiós.<sup>121</sup> (Robles, 2011: 5)

- La creación de movimientos de protesta impulsados por los padres y madres de familia para exigir justicia:

Mujer 2: El Movimiento Ciudadano 5 de Junio nació días después, a contragolpe y luto... Una veintena de padres empezaron a conocerse y organizarse para evitar que su tragedia quedara impune. (Robles, 2011: 23)

- La manipulación y el cinismo mostrados por parte del gobierno y los medios de comunicación:

Hombre 4: Apenas unas horas después del incendio [...] los tres niveles de gobierno dejaron ver lo que sería la manera de abordar la situación durante los días, semanas y meses siguientes: la manipulación y el cinismo. (Robles, 2011: 12)

Mujer 2: Para mitigar el dolor, la ciudad alabó a héroes ciudadanos que participaron con valentía en los rescates, como Francisco Manuel López, un joven vecino que usó su vieja camioneta *pick up* para abrir un boquete en la guardería en llamas e improvisar una salida de emergencia que le faltaba a la estancia infantil. (Robles, 2011: 12)

---

<sup>117</sup> Julio César Márquez, papá de Yeyé.

<sup>118</sup> Martha Milagros Méndez Galindo, tía de Juanito Fernández.

<sup>119</sup> Ignacio Alduenda Salazar, empleado de la Agencia Fiscal del Estado.

<sup>120</sup> Alma Dinorah Lucero, asistente educativa de la Guardería ABC.

<sup>121</sup> José Cruz Álvarez, padre de Bryan

- Las múltiples estrategias para eludir la responsabilidad:

Hombre 4: ¿Una bodega puede ser habilitada como guardería, de acuerdo con la normatividad...?

Hombre 2: “No lo sé”, respondió el delegado del IMSS en Sonora.

Hombre 3: ¿Una bodega puede ser utilizada como guardería...?

Mujer 4: “Si presentan el proyecto arquitectónico y cumple con los requisitos, sí”, respondió la coordinadora de guarderías del IMSS.

Hombre 4: De acuerdo con la normatividad, ¿una bodega puede ser habilitada como guardería?

Mujer 2: “Me reservo el derecho a contestar”... así respondió el subdelegado del IMSS. (Robles, 2011: 15)

Mujer 4: “Efectivamente hay un parentesco con Marcia Matilde Altagracia Gómez del Campo Tonella, aunque yo no la conozco personalmente. Tengo entendido que tenemos un bisabuelo en común”.<sup>122</sup> (Robles, 2011: 16)

- La negligencia e indiferencia por parte de los dueños de la guardería ante la catástrofe:

Hombre 1: Según un acta dirigida a los socios de la Guardería ABC en 2005, se les informaba que debían instalar una puerta en el acceso principal, tipo abatible en doble hoja...

Mujer 3: Así como: Instalar puertas de seguridad con barra de empuje abatible hacia el exterior...

Hombre 1: Y sustituir los plafones existentes con material no combustible, debido a que actualmente tienen instalado un plafón a base de lona plástica tipo carpa y es un material altamente combustible...

Mujer 3: Pero los dueños de la guardería hicieron caso omiso y nada de esto se hizo. (Robles, 2011: 14)

- El alto grado de impunidad del que gozan las clases políticas y los empresarios en México:

Mujer 3: Felipe Calderón aseguró en junio de 2009 que la investigación llegaría a fondo, “caiga quien caiga, tope con quien tope”... A más de 6 años de la tragedia, el caso permanece en absoluta impunidad.

Hombre 1: La coordinadora nacional de Guarderías en el gobierno de Felipe Calderón, antes de ostentar ese puesto, era la gerente de un restaurante en Guanajuato, Carla Rochín Nieto, amiga de Margarita Zavala. Después de la tragedia, fue cesada de su cargo, pero nunca fue procesada por permitir que una guardería funcionara sin las más mínimas medidas de seguridad.

Mujer 4: Socios de la guardería ABC comparecieron en agosto de 2009, pero se retiraron por contar con un amparo [...] En abril de 2010 cubrieron la fianza millonaria para enfrentar en libertad el proceso penal que se les sigue por el incendio [...] A la fecha continúan en libertad porque los delitos que se les imputan no son considerados graves... Y ahora muchos de ellos se pasean tranquilamente por las calles de Hermosillo.

Hombre 3: Irónicamente, el último golpe contra la justicia lo asestó justamente el máximo tribunal de justicia, la Suprema Corte de Justicia de la Nación, la cual, después de atraer el caso, determinó que Daniel Karam, Juan Molinar Horcasitas y Eduardo Bours, no estuvieron involucrados en violaciones graves a garantías individuales por el incendio de la guardería ABC en Hermosillo, Sonora. La Corte determinó que sólo tienen responsabilidad funcionarios menores del IMSS, del Gobierno de Sonora y del Ayuntamiento de

<sup>122</sup> Margarita Zavala, primera dama.

Hermosillo.  
(Robles, 2011: 17)

- La necesidad imperiosa e ineludible de que los responsables reciban su castigo:

Hombre 2: Los dueños de la guardería tienen que pagar con la cárcel. Tiene que ser un castigo ejemplar para que lo piensen bien los funcionarios y no caigan en lo que es tan común: corrupción, tráfico de influencias y negligencia. Tenemos que hacerles ver a ellos que esto no va a volver a pasar. Nosotros queremos encargarnos de ello. (Robles, 2011: 28)

- La firme postura frente a la imposibilidad de que un acto de esta magnitud se vuelva a repetir:

Mujer 2: Aunque no sean padres de familia de estos niños ni pertenezcan a sus familias, como ciudadanos tenemos un deber: hacer que esto cambie. No necesitar de otra desgracia para que esto cambie. Hay que hacer que venga un cambio radical, para que valga la pena, por lo menos un poco, todo lo que pasó. (Robles, 2011: 28)

- La urgente necesidad de una transformación política en México que incida en una actitud en donde el beneficio personal de los miembros de la clase política deje de ser el motor que impulse las decisiones políticas, las cuales, evidentemente terminan afectando a las clases medias y bajas:

Hombre 4 (*con la foto de Emilia*): Ya no es solamente mi hija; ya no es solamente la gente de la Guardería ABC. Ahora se trata de una responsabilidad como ser humano de cambiar lo que está sucediendo en el país. Si dejamos que suceda esto, que no pase nada, como humanos y como país [...] estamos jodidos. ¿Qué más necesitamos para pedir que el gobierno haga su trabajo? ¿Qué más necesitamos? Si la muerte de 49 niños no es suficiente, no entiendo qué puede ser. ¿Qué más necesitamos? (Robles, 2011: 24)

Ustedes deben defender también una lucha para que se haga justicia [...] Como ciudadanos tenemos un deber, un deber cívico. Tenemos que hacer que esto cambie. (Robles, 2011: 25)

Todos estos enfoques ayudan a relatar uno de los momentos más lamentables de la historia de México contemporáneo:

HOMBRE 2: El más horrendo de los crímenes en la historia de este país. (Robles, 2011: 4)

Conviene destacar que al iniciar la obra, el dramaturgo realiza una pequeña introducción en donde los propios actores, huyendo de su tarea convencional de representar personajes, exponen la principal causa que motivó la tragedia en la Guardería ABC: la corrupción. De esta manera, los actores<sup>123</sup> juegan continuamente a entrar y salir del personaje. En algunos

---

<sup>123</sup> Los actores que trabajan en una obra de teatro documento, comúnmente son personas que asumen su labor desde una actitud crítica, en la cual se hace evidente su forma de pensar en relación a aquello que se expone a

momentos de la puesta en escena, incluso, es el propio actor quien habla desde su “postura” como testigo real del acontecimiento:

HOMBRE 4: Todo se perpetró con la envoltura de la subrogación, un esquema perverso en la habilitación de las guarderías para los jodidos, es decir, los trabajadores, ellos y ellas... (Robles, 2011: 4)

Otras veces, el actor es también el medio que se encarga de verbalizar las frases que han sido previamente manifestadas por alguien más (comúnmente alguien cercano a alguna víctima). Aquí un ejemplo en donde un actor expresa las palabras de un padre de familia de una de las víctimas.<sup>124</sup>

HOMBRE 2: El 5 de junio iba a ser un día especial. Los niños de la guardería iban a ver películas, por lo tanto, en la mañana, mi esposa estaba acicalando y vistiendo a Yeyé, nuestro hijo [...] Iba guapísimo [...] Ese día se quedó muy contento cuando nos despedimos. (Robles, 2011: 4)

Buena parte de la obra se construye a partir de “frases reales” (como la que se expone en la cita anterior). Dichas frases (que podríamos ubicar en temporalidades y situaciones distintas) componen el material documental de la obra (compuesto en su mayoría por testimonios). El tipo de testimonios que se integran a lo largo de la obra se relacionan con los antecedentes, el desarrollo y las consecuencias de la tragedia:

- La narración de los antecedentes de la tragedia:

MUJER 4: Una vez le pregunté al guardia de seguridad de la bodega estatal: “¿Qué pasaría si todo esto explotara?”, pero no me respondió.<sup>125</sup>

- Los testimonios relacionados con el incendio:

MUJER 1: Empecé a gritar mucho a los niños para que se despertaran y se levantaran... [...] La sala se llenó de humo negro y lo que hice fue agarrar como a tres niños... [...] A muchos no logramos despertarlos. Se quedaron dormidos. Cuando íbamos en el pasillo empezaron a caer pedazos de lona hirviendo. (Robles, 2011: 6)

- La búsqueda en hospitales de los bebés sobrevivientes por parte de sus padres:

MUJER 1: A algunos de los niños que sobrevivieron el primer día se los llevan a Guadalajara... Allá empezó mi pesadilla [...] Fuimos al hospital del Seguro Social. No, no era una clínica de quemados, era un hospital normal [...] No nos dejaron pasar porque iban a tener una visita, que era la primera dama; para mí la primera dama y todos los de mejor posición

---

través de la escena. Por lo tanto, el teatro documento requiere actores que asuman una postura personal ante la problemática abordada mediante la propuesta.

<sup>124</sup> Julio César Márquez, papá de Yeyé.

<sup>125</sup> Alma Dinorah Lucero, asistente educativa de la Guardería ABC.



son seres humanos como nosotros [...] Todos somos seres humanos, no valemos ni menos ni más que nadie.<sup>126</sup>

- Las consecuencias legales de la tragedia:

MUJER 3: Felipe Calderón aseguró en junio de 2009 que la investigación llegaría a fondo, “caiga quien caiga, tope con quien tope”... A más de 6 años de la tragedia, el caso permanece en absoluta impunidad.

Esta estructura, que nos permite analizar el evento a través de distintas perspectivas, finalmente confluye en una necesidad única: exigir castigo para los culpables y hacer lo necesario para que una tragedia de esta magnitud no vuelva a ocurrir. Sin lugar a dudas, esta obra es de una gran pertinencia y vigencia. La temática que se aborda representa uno de los más lamentables acontecimientos padecidos en la primera década del siglo XXI en México.<sup>127</sup> La labor de Humberto Robles debe destacarse, tratándose de un dramaturgo que se ha involucrado en producir un teatro que aborda temas de gran repercusión y que además se suma como militante apoyando activamente las causas que expone. Podríamos asegurar que no sólo es un hombre de letras, sino un hombre de acción. Su obra ha provocado cambios verificables, debido a que mediante sus puestas en escena ha colaborado con los movimientos ya aludidos de padres y madres de las víctimas, para exigir que se iniciaran procesos legales y se inculpara a los responsables.<sup>128</sup> En un acto de profunda solidaridad, solicita a los posibles interesados en montar su texto, al comienzo de la edición, que las ganancias generadas por conceptos de *derechos de autor* se depositen a la cuenta de Patricia Duarte Franco, María Estela Báez Gill y Martha Guadalupe García, madres de las víctimas y miembros del Movimiento 5 de julio,<sup>129</sup> lo que da fe de su nivel de implicación con los temas que aborda. Aun a pesar de la serie de acciones realizadas por los familiares y quienes se han solidarizado con la causa, no se ha logrado imputar responsabilidad ni a los socios de la guardería, ni a altos funcionarios representantes de las dependencias gubernamentales. Por ello la pieza sigue siendo imprescindible, para que en la medida de lo posible se apoye la exigencia ciudadana y, por consecuencia, los culpables reciban castigo.

---

<sup>126</sup> Testimonio de Martha Milagros Méndez Galindo, tía de Juanito Fernández, fallecido una semana después en un hospital de Guadalajara.

<sup>127</sup> Y sin embargo, no es el único acontecimiento dentro de los sangrientos eventos que se han vivido durante esta traumática época.

<sup>128</sup> Solicitud que está presente en varios momentos de la obra.

<sup>129</sup> En apoyo a las necesidades derivadas del movimiento.

#### 2.4.6. *Música de balas* de Hugo Salcedo

les cantaré este corrido  
a dos hombres que mataron  
sin tenerles compasión  
vilmente los torturaron  
y ya muertos con un carro  
por encima les pasaron.<sup>130</sup>

Hugo Salcedo Larios nació en Guadalajara, Jalisco. Es dramaturgo, ensayista, docente e investigador. Actualmente se desempeña como profesor de tiempo completo e investigador en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Sus obras han sido premiadas, publicadas, analizadas y presentadas en múltiples países y traducidas a varios idiomas. Además, es autor de artículos y ensayos. A muy temprana edad ganó el premio Tirso de Molina (siendo el primer dramaturgo mexicano en contar con ese importante galardón europeo). Ha ganado en tres ocasiones el concurso Punto de Partida de la UNAM por sus obras: *San Juan de Dios* (1986), *Dos a uno* (1987) y *El viaje de los cantores* (1989). Su texto *Música de balas* lo hizo merecedor de Premio Nacional de Dramaturgia en 2011. Sin lugar a dudas, es uno de los más destacados referentes de la dramaturgia mexicana contemporánea.

*Música de balas* se sitúa en el México contemporáneo, en medio de la muy sonada Guerra contra el narcotráfico<sup>131</sup> declarada por el gobierno de Felipe Calderón, el día 11 de diciembre de 2006, a través del denominado Operativo Conjunto Michoacán.<sup>132</sup> La obra se convierte así en un testimonio fehaciente de diversos sucesos que han causado miles de muertes, en muchos casos de personas inocentes, no relacionadas con el crimen organizado (niños, periodistas, hombres, mujeres), intentando de esta manera poner rostro y cuerpo a personas

---

<sup>130</sup> Fragmento del narcocorrido *El Crimen de Culiacán* de Chalino Sánchez.

<sup>131</sup> La guerra contra el narcotráfico es un conflicto armado interno que enfrenta el Estado mexicano contra las bandas que controlan diversas actividades ilegales, principalmente el tráfico ilegal de drogas. Dicha situación comenzó el 11 de diciembre de 2006, cuando el gobierno federal anunció el operativo llamado “Operativo conjunto Michoacán” en contra del crimen organizado en el estado de Michoacán, donde a lo largo del año 2006 se habían contabilizado cerca de 500 asesinatos de miembros de los cárteles del narcotráfico. Para enfrentarlos, el gobierno mexicano ha privilegiado el uso de las fuerzas armadas. Desde el inicio del conflicto, se ha movilizó a la policía federal, en compañía de los cuerpos de seguridad de cada entidad federativa y de diversos municipios. A ellos se han sumado el ejército y la marina.

<sup>132</sup> El Operativo Conjunto Michoacán es un operativo de carácter federal y de colaboración por parte de elementos policiales, militares y de inteligencia de la Policía Federal Preventiva (PFP), la Agencia Federal de Investigación (AFI), el Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN), la Armada de México, el Ejército Mexicano y la Fuerza Aérea Mexicana (FAM); bajo la supervisión administrativa de la Secretaría de Seguridad Pública Federal (SSPF), la Procuraduría General de la República (PGR), la Secretaría de Gobernación (SEGOB), la Secretaría de Marina (SEMAR) y la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), respectivamente. Fue iniciado el 11 de diciembre de 2006, con la intención de erradicar los plantíos de enervantes y combatir el narcotráfico por cielo, mar y tierra en todo el estado de Michoacán.

que los medios de comunicación han convertido en meras estadísticas (muestra clara de la aterradora realidad de un país que ha sido tomado por el narcotráfico). La intención del texto es la de informar y sensibilizar a los espectadores, dando voz a diferentes casos que aquí dejan de ser un número y vuelven a ser el papá, la mamá, el hijo o el vecino.

Entre diciembre de 2006 y enero de 2018 se estima que han muerto alrededor 150,000 personas vinculadas o por causa del crimen organizado, por vía de ejecuciones, enfrentamientos entre bandas rivales y agresiones a la autoridad, y se calculan más de 30,000 desaparecidos. Este número comprende tanto a narcotraficantes, como efectivos de los cuerpos de seguridad y civiles (entre los civiles se cuenta a periodistas, defensores de derechos humanos, jóvenes, niños y personas sin identidad o no reconocidas) que han sido ejecutadas por los cárteles. A las víctimas que no tienen vinculación con las actividades delictivas, el Estado les ha atribuido el nombre de “daños colaterales”, atribuyendo su desgracia a que se encontraban en el lugar y el momento equivocados. Dicha situación pone de manifiesto que México se ha convertido en una máquina de guerra que devora a sus hijos, donde las principales causas de dicho exterminio masivo son: la corrupción, el monopolio del poder económico y político, el narcotráfico, el dinero y un primitivo afán constante de apropiarse del territorio. La situación que se padece en estos momentos es intolerable, y sin embargo parece no tener fin, debido a que se han unido la clase política con la clase empresarial, el narcotráfico y el apoyo de Estados Unidos, lo cual impide que esta maquinaria asesina se detenga.

La guerra promovida por el presidente Felipe Calderón contra el narcotráfico en México, ha servido solamente para beneficiar a las altas cúpulas, a cambio de la pérdida de millones de vidas (en muchos casos de gente inocente) así como del empobrecimiento y la pérdida de la dignidad del resto de la población. Es evidente que el narcotráfico y los cuerpos de seguridad en México están coludidos en algunos niveles. Dentro de la policía hay elementos infiltrados que pertenecen al narcotráfico, como ocurre también en todos los niveles de la estructura social: desde *dealers* que sobornan a las autoridades para poder vender drogas en cualquier sitio público, hasta presidentes municipales que en muchos casos son ya capos o están íntimamente relacionados con líderes del narcotráfico. El propio presidente del país podría encontrar en el negocio del narco un generador de grandes cantidades de dinero, y desde su

sitio colaborar con este mecanismo de corrupción (cáncer de todos los estratos sociales) a preservar la venta de estupefacientes.

La despenalización de las drogas es una agenda a la que no se le ha prestado en México suficiente interés, en parte porque no le conviene al propio narcotráfico que vería así desmantelado este negocio (que irónicamente representa una de las fuentes más importantes de dinero para el país). Resulta casi imposible creer que las autoridades puedan tener la voluntad política de frenar esta barbarie, debido a que en ese contexto se le otorga más valor al dinero que a la vida de la gente inocente. Se requiere que unos padezcan y mueran para que otros se sigan enriqueciendo.

La marcada división de clases sociales en México ha sido uno de los principales motores de esta situación. En la República Mexicana vive uno de los hombres más ricos del mundo, en contraste con personas que padecen la miseria más absoluta. El Estado se ha encargado de generar esta división de clases, pues ha colocado el poder económico y político en manos de una cúpula muy reducida, sumiendo al resto de la población en un estado de difícil desarrollo intelectual y económico. Esto vuelve muy fuerte la tentación, para un alto porcentaje de la población, de colaborar con el narcotráfico e involucrarse con su dinámica de violencia masiva, debido a que allí encuentra una aparente salida al rezago y marginación social:

Lo que se busca es sacar a la familia del rezago, de la marginación, de esta especie como de subdesarrollo o como se llame, intentar sacar a los hijos de una vida bien jodida, miserable, en la que nos tienen como sumergidos desde hace una buena cantidad de años, la verdad. ¿A poco no? ¿Y para dónde se hace uno, a ver? (Salcedo, 2011: 37)

En este escenario, muchos hombres y mujeres funcionan como carne de cañón, ocupando puestos en las más bajas jerarquías del crimen organizando, gozando temporalmente de una supuesta comodidad que les otorga el pertenecer a sus filas. Todo hombre, mujer o niño que se enrola, intuye sin embargo que sus días están contados:

Yo me sentí sofocado, por la bolsa que nos pusieron. Sentí que la cabeza me iba a estallar, que las orejas se me caían de tan calientes que se me pusieron de repente, que los ojos se me botaban, que se me secaba la boca... ¡Qué cabrones! (Salcedo, 2011: 39)

Miles de mujeres pierden a sus maridos, miles de hijos pierden a sus padres, miles de madres pierden a sus hijos, miles de personas han perdido, están perdiendo y perderán la vida a causa del poder, el dinero y la corrupción:

...y ella NUNCA pero NUNCA imaginó que fuera alguien, algún día, a partirlo en dos, a hacerlo dos segmentos... Es que NUNCA pero NUNCA nadie imagina tanto..., y menos la propia madre cuando está dando a luz a la criatura más bella del universo, y a la que un par de décadas después habrá de llorarle por enterarse del trágico fin de su hijo dividido... (Salcedo, 2011: 10)

Para exponer esta alarmante situación –tan presente y asumida en nuestra cotidianidad– Salcedo crea un texto dramático articulado a partir de escenas independientes, de tal manera que la obra está compuesta por trece cuadros. Cada uno expone situaciones autónomas que suceden en espacios y momentos distintos y cada una está precedida por un número<sup>133</sup> (la primera lleva en el título la cifra 29, 871 y, la última, el 29, 884...).<sup>134</sup> Los personajes que aparecen en cada escena corresponden a diferentes víctimas, victimarios o testigos del crimen organizado, que no se relacionan tan directamente con los de las otras escenas y guardan características diversas:

- Un vagabundo que narra, desde el lugar del testigo, la manera en que un cuerpo es tirado en la vía pública por unos sicarios:

Yo salí del escondite, me acerqué a comprobar que ya no resollaba el tipo ese, y pues no, claro que no, desde luego que no, si no ni lo hubieran bajado y aventado como un costal cualquiera de cemento. (Salcedo, 2011: 9)

- Una mujer que fue violada y luego aniquilada con sosa cáustica:

Medio noqueada y sin ropa fui depositada en una horrenda tina de baño por cuarenta horas o más; allí solita me dejaron, con un duro golpe en la nuca como para no recobrar la vida nunca, y con frío, como en medio de la nada... Unas horas largas y de mí ya no quedó tampoco nada. (Salcedo, 2011: 12)

- Un joven que busca integrarse a las filas del crimen organizado y se entrevista con un capo para lograr su objetivo, pero termina siendo asesinado por este último, quien identifica al ambicioso joven como un posible traidor:

Y ya pasado un chico tiempo cuando me instale bien cuando ya le haya mamado los güevos al pez más gordo de la tribu cuando lo tenga todito de mi confianza y si no me cumple con las cosas que quiero hacer disponer y deshacer pues tómalas cachetón le voy a dar también golpe de estado no me importa francamente quien sea y aunque me haya echado primero la mano no me importa lo que sea. (Salcedo, 2011: 14)

- Una familia compuesta por padre, madre e hija, quienes circulando por la carretera descubren un cuerpo colgado de un puente:

---

<sup>133</sup> Cada número representa a una víctima del narcotráfico. En este sentido, es importante comentar que para el mes de abril de 2011, año en el que fue estrenada la obra, se manejaba una cifra oficial de 45 mil muertes.

<sup>134</sup> Los puntos suspensivos aparecen en el texto y denotan que las cifras difícilmente cesarán.

Arturo.- Pues ya lo viste, ¿qué quieres que te diga? Un cuerpo colgante, un cuerpo colgado de las patas. (Salcedo, 2011: 18)

- Un narcotraficante que explica la forma y motivos por los que asesinó a un cantante de narcocorridos apodado el Loco,<sup>135</sup> al considerar que degradaba a su cártel en la letra de una de sus canciones:

Eso es justo lo que le pasó a ese que le apodan El Loco, porque el que a hierro canta, pues a hierro se muere. Se avalentó para quedar bien con unos, sí, y quedó con ellos bien, súper bien, pero quedó bien mal con otros, bien mal. Se tapó muy bien los pies como para no resfriarse, pero se destapó enterita la cabeza. Y allí fue donde le tiramos a matar. Y bien que le dimos. Y santo remedio: con eso se acabó su sonsonete y todo su concierto... (Salcedo, 2011: 20)

- Un grupo de niños que juegan a ser narcotraficantes, y asumen el juego a tal grado que terminan amenazándose. La escena culmina con un final abierto en el que se vaticina una tragedia:

Al rato que se vaya mi papá al negocio, voy y le agarro la pistola escuadra que tiene. ¡Y al cabo que sí sé usarla! ¡Ya sé cargarla y quitarle el seguro! ¡Te voy a llenar de esquiras toda la cara! ¡Ni tu mamá ni tu hermano Josecito, ni nadie, van a reconocerte! (Salcedo, 2011: 26)

- Un hombre que, mediante la tortura, busca crear a un falso culpable, intentando que su víctima dé una falsa declaración de autoinculpación por un crimen del narco:

-Te estoy preguntando. ¿Sí o no?

-No...

(*Un cachazo le tumba otro diente*)

-¿Eh?

-No te oí

-Sí... (Salcedo, 2011: 28)

- Una mujer joven, esposa de un policía asesinado en servicio, que con sus tres hijos espera en una delegación a que le paguen la indemnización por la muerte de su marido. Se encuentra en una situación extrema, debido a que no cuenta con medios económicos para cuidar a los niños, y el funcionario que la atiende en la jefatura de policía simplemente busca indemnizarla con paliativos que no le serán de ayuda para resolver su situación:

De manera simbólica y en reconocimiento, le entregamos esta medalla a la viuda como parte de los honores que le brindamos a su difunto esposo y compañero nuestro. (Salcedo, 2011: 32)

---

<sup>135</sup> Es posible que el personaje se refiera a Carlos Vicente “El loco Elizalde”, quien fuera asesinado al salir de un evento el 16 de agosto del 2009.

- Dos cuerpos colgados del barandal de un puente vehicular, esperando ser hallados y desatados, narrando la manera en la que fueron asesinados, hablando de sus deseos, frustraciones y sueños no realizados:

X.-Que si sentiste, que qué sentiste...

Y.-Que me faltaba el aire, nada más. Pero todo fue muy aprisa. (Salcedo, 2011: 39)

A través de estas múltiples situaciones, se nos presenta un conflicto donde:

Parece no haber fin.<sup>136</sup> (Salcedo, 2011: 45)

Basta con abrir los periódicos mexicanos, ver los noticieros o los narco-blogs, para corroborar el bombardeo de información e imágenes violentas que el narcotráfico supone:

Los letreros se superponen hasta que en definitiva ahogan todo el campo visual. (Salcedo, 2011: 45)

A pesar de la crudeza del tema, Salcedo ha sido capaz de imbuir a la obra de elementos poéticos, los cuales, lejos de suavizar la propuesta dramática, la vuelven más compleja. Hay en particular tres escenas<sup>137</sup> en las que no se expone de forma explícita una situación con acción, espacio y personajes definidos, sino que más bien se plasman atmósferas donde lo poético y lo onírico juegan un papel preponderante. Más allá de exponernos con más casos relacionados con el crimen organizado, se nos induce, a través de un tratamiento lírico, hacia un reconocimiento de la violencia que todos padecemos en México:

Una cabeza con un ribete rosáceo como un delicioso *rib eye*  
a término medio, una cabeza de la que se despliegan tres centímetros  
debajo de su mandíbula que antes sostuvo un cuello  
que sostuvo un tronco que tenía cuatro extremidades que eran  
parte de un cuerpo joven, férreo y varonil...

Una cabeza solitaria que parece sonreír en cada revolución pausada  
que hace sobre sí misma  
en cada vuelta  
en cada giro...  
una cabeza  
una cabeza una cabeza es  
una cabeza... (Salcedo, 2011: 11)

<sup>136</sup> Esta frase aparece al final de la obra y suple al convencional "FIN".

<sup>137</sup> Las escenas a las que se aluden son 29,871-29, 8783 y 29,884...

Esta combinación de elementos poéticos y material documental permite catalogar la obra en la línea de teatro documento mixto. En las últimas páginas de la edición se integra un listado de los documentos utilizados para la escritura:<sup>138</sup>

- Una declaración atribuida al cartel de la Familia Michoacana, que apareció en el periódico *La Jornada* el 14 de diciembre de 2010.
- Un discurso pronunciado por el ex presidente Felipe Calderón en el “Encuentro Ciudadano con motivo del cuarto año de Gobierno”, realizado el 28 de noviembre de 2010 en el Auditorio Nacional.
- Un informe de la Procuraduría General de la República, en donde se expone el ascenso de número de muertes durante los primeros cuatro años de mandato del ex presidente Calderón.
- Una nota tomada del libro *El narco en México* de Ricardo Ravelo, en donde se expone el escandaloso número de muertes que había generado la Guerra contra el narcotráfico para el mes de abril de 2011: 45 mil defunciones.

Los dos primeros documentos del listado contienen información que el dramaturgo utilizó como referencia para escribir la pieza, pero que no forman parte del texto. Tampoco los dos últimos se integran al texto de manera explícita, sino que dan simplemente idea para articular la estructura de la obra, donde cada escena lleva por título una cifra que representa el número de muertes al que hacen alusión tales documentos.

A partir de la labor de documentación que realiza el dramaturgo, se construye una pieza cuya finalidad es generar una mirada crítica y reflexiva sobre una realidad que nos atañe a todos. La labor consiste en exponer, denunciar y señalar la necesidad de modificar situaciones que atentan contra millones de seres humanos y son permitidas, promovidas y legitimadas desde el poder. Regularmente, este tipo de temáticas quedan relegadas al lugar del silencio y la desmemoria; sin embargo, dadas las condiciones actuales de México, se ha convertido en una necesidad urgente llevar a cabo un ejercicio de denuncia constante que detone en urgentes transformaciones.

---

<sup>138</sup> El proceso de documentación que realizó Salcedo no se limita a las fuentes que aparecen enumeradas al final; dicho listado nos permite tener apenas una idea de algunos de los documentos de los que el autor se valió para la configuración de su pieza.



Debe subrayarse que la denuncia de *Música de balas* no honra o reivindica a personas identificables a través de sus nombres y apellidos, sino a las víctimas en general del crimen organizado. Se trata de una postura que recuerda a la de los expresionistas, quienes lejos de hablar de personas específicas dedicaban su atención a sensaciones o padecimientos que vivía la sociedad. La obra pictórica *El Grito*, de Edward Munch, es sin duda la referencia obligada para entender tal concepto, en el que lo social cobra fuerza sobre lo individual. Esto es patente en la escena que expone la situación de la mujer violada y luego aniquilada con sosa cáustica: alguien sin nombre y apellido que se convierte en representación de todas las muertas (las de Juárez, Michoacán, Ciudad de México, Sonora, Sinaloa...) Esta mujer propuesta por Salcedo es a la vez una y todas:

Medio noqueada y sin ropa fui depositada en una horrenda tina de baño por cuarenta horas o más, allí solita me dejaron, con un duro golpe en la nuca como para ya no recobrar la vida nunca, y con frío, como en medio de la nada... Unas horas largas y de mí ya no quedó tampoco nada... me fui convirtiendo en una sustancia gelatinosa solamente, en una sustancia difícil de describir cuando una ya no tiene ni boca ni quijada ni mandíbulas... cuando seguro no habrá nadie que reconozca los pocos restos que han quedado y que fácil se despachan en cualquier lado... Por allí quedó algún buen trozo de hueso difícil de roer como se dice, o el puente de porcelana que me hice poner no hace mucho luego que me extrajeron una muela latosa.

Pero ni la memoria queda en el recuerdo de los otros..., quizá sólo el recuerdo de una en la mente de alguien que se cansa de tanto buscar -por un lado y por otro-, al menos un cadáver a quien rezarle un poco, y no encontrar a nadie... (Salcedo, 2011: 12)

Al tiempo que los personajes aparecen a lo largo de los trece cuadros, van representando a todos los muertos que han caído desde el 2006, a causa de esta absurda decisión tomada por el que entonces fuera el jefe del Estado.

El artículo “Premio Nacional de Dramaturgia a Hugo Salcedo” de Estela Leñero, publicado en el diario *La Jornada*, expone algunas de las características del trabajo este autor, uno de los dramaturgos que mejor ha sabido transmitir las condiciones sociales de nuestro país:

El teatro de Salcedo se caracteriza principalmente por su visión crítica sobre nuestra realidad. La frontera, los indocumentados, la cultura popular, y en este caso la violencia y el narcotráfico, son temas en los cuales profundiza y encuentra diversas formas dramáticas para desarrollarlos. No se contenta con una anécdota, una historia de injusticia o una denuncia; busca estructuras diversas para abordarlas. Maneja la tensión, el misterio y la capacidad de transmitirle al espectador indignación, dolor y pocas veces esperanza. El estado actual de nuestro país no es para menos.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> “Premio Nacional de Dramaturgia a Hugo Salcedo”. Disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/?p=293044>> (fecha de última consulta: 2 de marzo de 2013).

### **3. TERCERA PARTE: El teatro documento como puesta en escena**

El presente capítulo busca hacer una revisión en torno a la creación, mediación y recepción del teatro documento contemporáneo en México, mediante los trabajos de algunos directores que han logrado legitimarse en la escena actual a través de temas que han sido determinantes dentro de su marco sociopolítico. El acercamiento implica un inventario de los creadores, compañías y colectivos, analizando sus actividades, formación teatral y motivaciones, así como su capacidad de intervención sobre la realidad política. Para tal efecto, se diseñó el siguiente cuestionario:

1. ¿Qué tipo de teatro realiza y cuáles son sus principales influencias?
2. ¿Cuáles son las temáticas que aborda en sus puestas en escena?
3. ¿Qué espera de los espectadores que asisten a sus montajes?
4. ¿Considera que el teatro es una vía para modificar la situación sociopolítica actual?
5. ¿De qué manera ha intervenido su trabajo en la sociedad?
6. ¿Qué opina de la propuesta de Peter Weiss (en el planteamiento 14 de “Notas para el teatro documento”), en relación a la idea de que una obra que no expone soluciones ante la problemática abordada es una obra sin validez?
7. ¿Conoce algún caso en el que el teatro haya provocado una transformación a nivel político?
8. ¿Qué propondría para modificar la situación política que actualmente se vive en México?

Será, por tanto, a través de las respuestas arrojadas –así como de la revisión de una serie de estudios y críticas–, que se valorará y analizará el panorama actual de teatro documento que se hace sobre las tablas del teatro mexicano. Dado que las propuestas abordadas en este capítulo son muy recientes, aún no existen suficientes referencias bibliográficas, por lo que ha sido necesario trabajar a partir de la información arrojada a través de plataformas digitales. Resulta interesante contrastar que mientras para la realización del segundo capítulo sí existía suficiente material bibliográfico, para el teatro que vamos abordar aquí no la hay, pues todavía no existe la suficiente distancia histórica que posibilitaría contar con ella, siendo que

algunos de los creadores abordados están en este momento desarrollando sus propuestas y estrenando nuevos montajes.

### 3.1 Espectáculos de teatro documento posdramático en México

Ni todo lo que soñamos es una mera fantasía,  
ni todo lo que vivimos es completamente real.<sup>140</sup>

El teatro que se va a analizar ahora huye del marco estético ilusionista que por lo general defiende el teatro burgués (convencional y hegemónico). Se trata de ese teatro que el maestro Rodolfo Obregón explica de manera muy acertada en el Prólogo que escribe para el libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* de José Antonio Sánchez, con respecto a las causas que han originado la existencia de una escena cuyo germen es el estudio y crítica de la realidad:

Y si a ello sumamos la percepción mediadora de la realidad que caracteriza a la experiencia contemporánea, la vertiginosa representación de representaciones a que está sujeto hoy todo individuo y el ocultamiento de lo real que en la llamada sociedad del espectáculo impera en prácticamente todos los órdenes de la vida, se puede entender por qué los mejores ejemplos de la escena reciente, en el mundo entero, resultan de un cuidadoso análisis que se sitúa en estas líneas de tensión y sabe adecuar sus estrategias para problematizarlas, develar las construcciones, cuestionar sus métodos, desestabilizar la percepción, intensificar el sentido de la experiencia, desafiar las reacciones, propiciar la toma de posición e, incluso, promover la participación de aquellos a quienes se dirige: como en el mejor momento del teatro griego, realizar un desplazamiento de lo estético hacia lo ético. (Obregón, 2013:12)

Podríamos mencionar una larga lista de compañías, colectivos y creadores escénicos cuyas aportaciones se decantan hacia lo ético (lo cual no implica que no exista en su trabajo un cuidado profundo de lo estético). En México, por ejemplo, son dignos de mencionarse los trabajos de Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Línea de Sombra, Teatro Ojo, La Comedia Humana y Colectivo Campo de Ruinas; así como el de las directoras Shaday Larios y Mariana Chávez, de quienes hablaremos a lo largo del presente capítulo. En Alemania,<sup>141</sup> son actualmente destacables los trabajos de compañías como Rimini Protokoll, Netzwerk Attac, el Berliner Dokumentartheater, así como el trabajo de directores de la talla de Ulrike Syha, Albert Ostermaier, Falk Richter y Hans Werner Kroesinger. En el resto del mundo son dignos de mencionar los trabajos de: los directores suizos Milo Rau y Boris Nikitin; la dramaturga austriaca Elfride Jelinek, el creador escénico libanés Rabih Mroué; el director catalán Roger Bernat; así como el colectivo colombiano Mapa Teatro, entre muchos otros.

---

<sup>140</sup> Fragmento extraído de *Traumnovelle (Relato soñado)* de Arthur Schnitzler.

<sup>141</sup> Para tener un acercamiento más complejo a la escena actual del teatro alemán, conviene revisar *La globalización en el teatro actual en lengua alemana* del investigador Arno Gimber (2018), así como la introducción de Ana R. Calero Valera (2014) y el estudio relacionado a temas de la globalización de Stephanie Lehmann (2014).

A este cúmulo de propuestas, el investigador José Antonio Sánchez las ha llamado “prácticas de lo real”. Muchas de ellas se relacionan con la línea de la presente investigación,<sup>142</sup> debido a que se articulan desde un enfoque documental. Por lo tanto, en la escena contemporánea no hablamos de teatro documental puro o mixto (categorías que como sabemos propuso Weiss en los 60), sino de teatralidades expandidas, nuevas teatralidades o artes vivas con un enfoque documental, y en gran medida articuladas a través de un carácter relacional. La idea de *dispositivos escénicos* se convierte, en este contexto, en un concepto común para referirse a este tipo de propuestas, resultado de las creaciones relacionadas con los “territorios expandidos”:

Se hace indispensable hacer aquí la aclaración de que llamo “teatro moderno” a aquel que dio forma y predominio a la puesta en escena; en oposición al “teatro contemporáneo”, que quedará para denominar a la escena expandida. (Ortiz, 2015: 19)

Se abordan a continuación conceptos como los de *lo expandido* y el *dispositivo escénico*, tal como han sido enunciados por teóricos como Ileana Diéguez, Óscar Cornago, José Antonio Sánchez y Rubén Ortiz, con la intención de establecer un lenguaje común que permita hacer referencia a las características específicas del teatro documento posdramático.

Las denominadas teatralidades expandidas surgen como consecuencia y respuesta al agotamiento del concepto de representación y, por consiguiente, al de puesta en escena. Suponen el ejercicio de hibridación del teatro hacia otros campos:

Es hacia finales de siglo que, coincidiendo con la tan polémica posmodernidad, las prácticas de expansión de campo van llegando a puntos radicales de hibridación con otros campos, lo cual implica en muchos casos la puesta en crisis del mismo, hasta alcanzar un punto de no retorno al campo original. (Ortiz, 2015: 51)

Esto supone una superación de la puesta en escena y da como resultado una serie de propuestas transgresoras que se articulan a partir de nuevos parámetros estéticos, éticos y políticos. Es importante matizar que gran parte de estas propuestas, llevan implícita alguna crítica al propio concepto de representación:

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el

---

<sup>142</sup> Este estudio se circunscribe al teatro mexicano documental, sin embargo, los referentes expuestos abren líneas de investigación hacia otras latitudes que podrán revisarse en el futuro.

funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación. (Cornago, 2005:6)

La finalidad de dichas teatralidades supone, en palabras de la investigadora Ileana Diéguez, la reconfiguración de nuevos mundos e imaginarios:

Insisto en que no invoco la palabra teatralidad como sinónimo de teatro, sino como noción que busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales, la resignificación de prácticas representacionales en el espacio cotidiano, mirada que también se asienta en la observación de Artaud cuando describía el “espectáculo total” de una escena de la calle. Esta otra teatralidad, fuera del marco disciplinar del teatro, se configura en un espacio no enmarcado artísticamente y sí acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios. (Diéguez, 2007: 5)

Así pues, los trabajos de algunos creadores y compañías mexicanas contemporáneas de teatro documento, se vuelven propuestas representativas de teatro expandido con un enfoque documental:

El trabajo documental de Lagartijas Tiradas al Sol, que ha transitado de la incorporación del documento al testimonio mismo en una creación entrañable como *El rumor del incendio*, donde una vez más lo real pone de cabeza al dispositivo teatral y confronta desde la incuestionable calidad del testigo nuestra relación con un capítulo oscuro de la historia de México. (Obregón, 2013:14)

Llama la atención que buena parte de los creadores interrogados, que hacen lo que se podría considerar teatro documento posdramático mexicano, no se consideran adscritos plenamente a las teorías propuestas por Piscator, Brecht y Weiss. Aunque todos ellos reconocen una clara influencia lejana, para el teatro que hoy construyen parten de otros conceptos, los cuales se convierten en las bases teóricas para configurar sus propuestas contemporáneas. Éstas suelen ser hibridaciones en las que se combinan las teorías de las décadas alemanas de los 20 y los 60, con conceptualizaciones heredadas de la filosofía posmoderna:

El nuevo teatro documento intenta describir la realidad como una colorida maraña de hechos y ficciones. Como algo que se condensa y conserva constantemente en archivos y almacenes de datos y que, proporcionando material para nuevas superposiciones, redes y enredos, consigue nuevas ficciones de hechos que deben ser constantemente percibidas, clasificadas y evaluadas de nuevo. En el mundo digitalizado, que suele tener lugar frente a pantallas, el momento inmediato de actuar de forma virtualmente creíble sin estar en una realidad virtual, es la misión y el reto del teatro. (Ostermeier, 2013: 52)

Para intentar desentrañar las divergencias existentes entre el teatro documento articulado principalmente por Weiss, Hochhuth y Kiphardt, frente a aquel teatro posdramático —que estaría, por ejemplo, en una línea como la del Rimini Protokoll, colectivo que se ha convertido probablemente en la referencia más llamativa del teatro documental posdramático alemán—, conviene referirse primero al concepto de puesta en escena, así como al proceso de

cuestionamiento de su obsolescencia y agotamiento, que ha dado pie a la configuración de aquello que se ha convenido llamar la escena expandida:

(...) la representación moderna y su crisis, sin lo cual, me parece, es complicado comprender por qué suceden ciertas expansiones. (Ortiz, 2015: 13)

El trabajo del investigador Rubén Ortiz, *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, se convierte en referencia obligada para dar cuenta de tan importante transición. Para explicar de manera rotunda y sintética el concepto de puesta en escena, el autor se apoya en un comentario del director Ludwik Margules:

El director crea vida en el escenario. En esta medida, se torna omnipresente. Además, no podría ser de otra manera, si concebimos la puesta en escena como un hecho autoral de quien la crea y en donde todos los elementos quedan “recodificados”. Yo más bien hablaría de un hecho poético, de un director que conforma un hecho poético a través de su ficción, a través de una narrativa escénica. En este sentido, el director es realmente un dios, un creador que descubre mundos para conformar una ficción a través de la cual se expresa, una ficción poética. Es en este sentido que trabaja el director. (Ortiz, 2004: 17)

Ante esta idea formulada a partir del trabajo de Ludwik Margules en relación a un creador total (único responsable de la creación escénica) se opondrán rotundamente las teatralidades de fin del siglo XX y principios del XXI. El concepto convencional de puesta en escena se pone en crisis hacia finales de los años noventa, cuando surgen propuestas escénicas que —en palabras de la investigadora Ileana Dieguez— se formulan como estrategias contaminantes o fronterizas. Este cambio en los modos de presentación se interrelaciona con la crisis de la representación:

En los creadores que hacia finales de los años noventa, en la encrucijada de dos siglos, han comenzado a desmontar la estructura de la teatralidad, desde su arquitectura dramática, espacial y escénica, advierto la presencia, con diferencias en cada uno de ellos, de una escritura de rasgos parricidas. No hay en la frase ninguna alusión temática. La escritura parricida es una metáfora teórica que quiere dar cuenta de una dislocación de la sintaxis, de una horadación textual. Las roturas que ella refiere implican la carnavalización de un canon tradicional, una nueva ordenación de los sistemas escénicos y otra relación con los referentes dramáticos, en ocasiones en franco proceso deconstructivo del *corpus* dramático, en lúdicos o problematizadores desmontajes de textos clásicos. En la tendencia que hemos identificado como teatralidad conceptual/performativa, el desmontaje aparece como una estrategia de construcción escénica. La idea de una escritura parricida en la teatralidad, también apunta a “estrategias contaminantes”, fronterizas, para abordar el hecho escénico. (Diéguez, 2007: 1)

Esta crisis que se centra en los modos de representación se desarrolla en primera instancia desde la filosofía, para luego ocupar otras áreas del saber. Se trata de un movimiento que termina problematizando la cultura, el arte, y por consiguiente el teatro:

En un contexto de repetidas crisis representacionales no es sólo la “gente de teatro” la que se ha planteado la crisis de la representación. Esta es una problemática que hace varios años comenzó a desarrollar la filosofía —como demuestran numerosos ensayos al respecto: Derrida, Lefebvre, Nancy, Grüner— y que responde a la propia crisis representacional en todos los órdenes de la existencia: las ideas, la lingüística, la política, la religión, la economía, la cultura y como parte de esta última, el arte. (Diéguez, 2007: 2)

El concepto convencional de puesta en escena alude a una manera específica de representación. “Representación” en un sentido que, a su vez, se convierte en un procedimiento de selección de un discurso específico, así como una manera singular de mostrar dicho discurso. Toda representación implicaría un encuadre (una selección y edición de los materiales) y una manera de presentarlos (una estética particular):

Véamos que la representación es un procedimiento de encuadre y conformación: selecciona aquello que es digno de verse y escucharse, pero, a la vez, también designa cómo debe ser visto y mirado. (Ortiz, 2015: 71)

A partir de este punto, es posible acercarnos ahora a los conceptos de *lo real* y *la realidad*, tal como son también revisados en *Escena expandida: teatralidades del siglo XXI*, donde se señalan las relaciones entre la puesta en escena frente al concepto de “la realidad”, y entre la idea de teatralidad frente al concepto de “lo real”:

(...) la “realidad” sería el espacio con-formado por lo imaginario, manifestado en lo simbólico y que pertenece al “reino del lenguaje”, es decir a la representación. “Lo Real”, entonces, es aquello pre-formativo, que excede toda aprehensión simbólica, y por tanto está más allá de la representación. (Ortiz, 2015: 72)

Trabajar desde “lo real” implica entonces una postura que huye de los modos de representación convencional, pues éstos ya no resultan suficientes para explorar desde ejes más críticos, participativos y transformadores. La hegemonía de la puesta en escena convencional, en múltiples ocasiones orilla al anquilosamiento:

De manera que cuando hablamos de la emergencia de lo Real, nos referimos a dos cosas: primero, a las operaciones artísticas, escénicas, que se organizan para que lo Real emerja y descontinúe la representación como orden del imaginario; o también a prácticas que, de plano, se avocan a un *vis à vis* con los espacios y figuras de la cotidianidad, tomando a ésta como la matriz de lo Real, lo inabarcable e irrepresentable, pero sobre la cual aún se buscan otros modos de conformar símbolos, representaciones y, finalmente, imaginarios. En resumen, el objetivo de estas prácticas es agitar la representación hegemónica, en busca de nuevas representaciones. En palabras de Rancière, se trata de prácticas políticas, pues tienden a quebrar el “consenso” en busca de la expansión del “disenso”. (Ortiz, 2015: 72)

Dichas posturas filosóficas generan en el arte importantes cambios, que se reflejan en la transición que el teatro documento ha tenido. El teatro documental de los 60 está más relacionado a una estética brechtiana, mientras que en el teatro documental posdramático lo que impera es una estética relacional:

(...) estamos estética y políticamente en una transformación fundamental, se pasa de una “estética protésica” en la que, como en Brecht, se piensa que al mundo le falta algo que el artista con sus poderes le proveerá; a una “estética dialógica”, en la que el artista genera escenarios de diálogo entre los protagonistas cotidianos, para favorecer el reacomodo de los poderes de hablar y mostrar. (Ortiz, 2015: 91)



La mayor parte de los colectivos y artistas que se analizaran en el siguiente capítulo, se moverán justamente en una estética dialógica, que se articula como consecuencia de la crisis del concepto de representación, así como de la búsqueda de creaciones que se generan a partir de relaciones horizontales y multidisciplinarias.

### 3.2. Compañías y montajes de teatro documento posdramático en México

¿Qué teatro nos exige hoy la realidad hacer?<sup>143</sup>

Jorge Vargas

Si bien es cierto que las compañías que a continuación se revisarán trabajan con material documental, cada una de ellas lo hace desde distintos enfoques y posturas; debido, entre otras cosas, a que sus métodos son diferentes:

Cada compañía ha definido su identidad en torno a la manera que tiene de enfrentar la realidad. La manera en que –digamos– dialoga, discute y produce sus piezas desde la realidad.<sup>144</sup>

Las influencias, estrategias, discursos y técnicas para trabajar con prácticas escénicas vinculadas con lo real son múltiples y dan como resultado un espectro de gran riqueza que se puede verificar en la escena mexicana contemporánea. Sin embargo, a pesar de la existencia de dicha riqueza, parece existir un elemento común (vinculado con un gesto que refuta las preceptivas lanzadas por Weiss en la década de los sesenta). Me refiero a la idea de que, en buena medida, las prácticas contemporáneas de teatro documento trabajan desde la idea –contraria a Weiss–, de que la creación apoyada en documentos se puede abordar desde un espacio en el que la incorporación de la ficción es bienvenida. Para hacer el contraste, téngase presente la idea de Weiss:

El teatro documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica, y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (Weiss, 1976: 99)

La investigadora Paola Hernández, por su parte, hace el contraste y expone la postura contemporánea, refiriéndose a su libro *Subestimando lo real, documentando la vida en el teatro y el rendimiento en América Latina*:

En su célebre manifiesto de 1969 sobre el teatro documental, Peter Weiss sostiene que "el teatro documental rehúye toda invención". El teatro documental del siglo XXI no podía alejarse más de esta afirmación. Los artistas contemporáneos buscan fusionar ficción y hechos, creando un nuevo enfoque para los archivos y documentos oficiales, así como para las narrativas personales y públicas... Sostengo que el aferramiento afectivo de lo real, orquestado a través de la especificidad del sitio, auto-biografía, el uso innovador de no-actores, documentos personales, video y fotografía en el escenario, puede

---

<sup>143</sup> Fragmento de una entrevista nuestra realizada al Maestro Jorge Vargas, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

<sup>144</sup> *Ibid.*

transformar espectadores, recuerdos privados y públicos, modos de participación y los tipos de afirmaciones de verdad que el teatro puede hacer. En este contexto, argumento que los dramaturgos, los intérpretes y artistas usan lo real para explorar la liminalidad entre realidad y ficción, la autenticidad y el juego de roles, así como la veracidad del "archivo" como objeto de verdad. El objetivo de mi libro es doble: explorar cómo este nuevo enfoque del teatro plantea problemas de la confusión política y traumática al subrayar el papel frágil de la memoria, así como centrarse en el uso provocativo de los archivos reales para explorar la historia y el tiempo presente a través de la interpretación manipulativa de los documentos.<sup>145</sup>

En la escena documental contemporánea, en efecto, se da constantemente una especie de puesta en duda de la validez del documento, una suerte de pasar por el filtro de la observación, el análisis y la crítica a los documentos mismos para intentar desentrañar su función. Esto es así porque hay un sentimiento de desconfianza (impulsado a partir de la posmodernidad) no sólo hacia los documentos sino también hacia la historia, instituciones, lenguaje y hacia el concepto del arte. En definitiva, hay un marcado escepticismo que detona una necesidad de elaborar una crítica constante sobre todo aquello que previamente ha sido instaurado como lo oficial, lo único, lo válido. En este sentido, el documento se analiza y se critica, debido a que la antigua certeza que existía en torno a su autenticidad termina desmoronándose, dando pie a cuestionamientos como: ¿quién hizo el documento?, ¿a quiénes sirve la divulgación del mismo?, ¿qué visibiliza o invalida?

Cuando decimos una verdad, está ya ha sido alterada. Es decir que todo documento, es una alteración también de quien lo captura y quien lo hace comparecer (...) Qué Dios detrás de Dios la trama empieza, es decir, ya no hay ninguna certeza; entonces, si no hay certezas, qué certeza aporta el teatro documental: memoria, visibilidad, testimonio. Aún la memoria, digamos, tiene una parte perturbadora que nosotros llamamos la falsa memoria.<sup>146</sup>

En el teatro documental de la década de los 60, se validaba la autenticidad del contenido del documento por el simple hecho de serlo. En la posmodernidad, en cambio –donde el tema del simulacro está muy presente–, resulta inviable aceptar la realidad como un absoluto. Esta desconfianza, evidentemente, estará presente en las maneras tan distintas de entender el teatro documental de los 60 frente al teatro documental del siglo XXI, que se presenta inoculado de múltiples y nuevas estrategias:

---

<sup>145</sup> Institute for Research in the Humanities University of Wisconsin-Madison. Disponible en <<https://irh.wisc.edu/fellows/2016-2017/paola-hern%C3%A1ndez>> (fecha de consulta: 2 de agosto de 2018).

<sup>146</sup> Fragmento de una entrevista realizada al Maestro Jorge Vargas por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

No hacemos teatro documental; trabajamos con los documentos de la realidad para construir una serie de preguntas y reflexiones acerca de la veracidad de esa realidad, para entrar en un problema entre qué es aquello que se dice de la realidad, y si eso que se dice se puede considerar como un absoluto.<sup>147</sup>

Para Weiss, era medular lograr explicar la realidad para poder transformarla (como se constata con la lectura del multicitado punto 14 de su definición). En el siglo XXI, en cambio, esa aspiración se modifica:

No aspiramos a transformar nada, sino tal vez a intentar decir algo nuevo sobre la realidad, o en todo caso dejar una especie de impronta, de huella o de memoria sobre aquello que también comenta aquella realidad. Yo pienso que el arte nos permite crear nuevas lógicas, el arte también permite que te coloques en lugares que antes no habías imaginado. En nuestro caso, el peso de lo simbólico tiene mucho más relevancia, en realidad, que aquello que podamos pensar como cambio.<sup>148</sup>

La escena se utiliza menos para buscar verdades absolutas –ya abolidas por la posmodernidad–, y parece interesarle más la puesta en duda de aquello que se nos ofrece como real (que en realidad no siempre resulta serlo):

En el teatro documental la función del archivo es desambiguar. La nuestra no es desambiguar, es más bien residir en lo ambiguo porque en lo ambiguo hay más preguntas que respuestas, porque, digámoslo así, qué podríamos afirmar hoy sobre la realidad, que de alguna manera podamos pensarlo como una verdad.<sup>149</sup>

Una constante que encontraremos en los trabajos de las siguientes compañías y creadores, radica entonces en su búsqueda por generar una óptica nueva:

Funcionar como plataforma colectiva en donde lanzar preguntas, visibilizar datos borrados, olvidados, manipulados. Para encauzar espacios simbólicos de duelo o de discusión, de opinión pública. Y quizá en ese provocar, abrir y convocar espacio conjunto, haya ya implícita una manera de modificación, antes que nada en los modos de producción de la propia escena. Y eso sería un acto reflejo de cambio de los modelos de aprendizaje, en donde en lugar de repetir fórmulas, se incita a un *ethos* creativo que impulse al disenso, a construir la opinión y el posicionamiento propios de acuerdo a las problemáticas del contexto en el que uno está. En este sentido, se puede ser crítico con el pasado y ejercer una autovigilancia de cómo nos relacionamos con el conocimiento heredado. Creo que al flexibilizar y buscar maneras alternas a los modos por los cuales producimos teatro, se instiga ya a hacia otros tipos de conciencia sociopolítica.<sup>150</sup>

A continuación nos ocuparemos de las propuestas de Teatro Línea de Sombra y Lagartijas Tiradas al Sol, las dos compañías que de manera más evidente se relacionan con la línea de la presente investigación en México. Analizaremos todas y cada una de las obras que

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Fragmento de una entrevista realizada a la investigadora Shaday Larios, por el investigador de la presente tesis el día 2 de abril del 2018. Ver anexo 3.

componen el corpus documental de Teatro Línea de Sombra, debido a que esta compañía es la que más obras de teatro documental posdramático ha generado en México y ha mantenido una necesidad de trabajar a partir de “lo real” en prácticamente todos sus montajes.<sup>151</sup> Por tal motivo, podemos afirmar que el trabajo de la compañía que comandan Jorge Vargas y Alicia Laguna, ha demostrado una sólida constancia y congruencia en su trayectoria, tanto por las temáticas que aborda como por sus métodos de trabajo.

En relación a las propuestas de Lagartijas Tiradas al Sol, se atenderán específicamente las siguientes piezas:<sup>152</sup> *El rumor del incendio*; *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán/ Proyecto PRI*; *Está escrita en sus campos*, y el proyecto *La democracia en México 1965-2015*.

Más adelante, en el capítulo siguiente, se abordará el trabajo de las compañías Teatro Ojo y La Comedia Humana, agrupaciones que si bien no realizan específicamente teatro documental posdramático, trabajan a partir de “lo real” y en múltiples ocasiones realizan piezas apoyándose en la utilización de documentos (así como en extensas investigaciones en torno a los contextos a partir de los cuales surgen sus propuestas). También se revisarán las propuestas de la creadora Shaday Larios, a fin de conocer su particular manera de trabajar a partir de material documental.

Las compañías mencionadas trabajan en una línea cercana al teatro de creación colectiva.<sup>153</sup> Al ser propuestas realizadas desde una dinámica horizontal, en la que todos los integrantes proponen desde su área de especialidad,<sup>154</sup> resulta común que desaparezca la idea de autoría. No se trabaja generalmente a partir de un texto dramático, sino desde una tesis que es validada través de la integración de documentos, biografías u objetos (en el caso del teatro discursivo); o bien desde alguna idea, concepto, necesidad vital, texto no dramático, lo multidisciplinario (en el caso del teatro asociativo); o desde una necesidad de construir otras maneras de

---

<sup>151</sup> Desde el estreno de su obra *Amarillo* en el 2009.

<sup>152</sup> La decisión de circunscribirnos a estos trabajos, se debe a su tratamiento del contexto sociopolítico mexicano.

<sup>153</sup> La creación colectiva es un método de producción teatral que tiene como fundamento el ejercicio o desarrollo de las capacidades creativas de todos y todas los participantes inmersos en el proceso de trabajo. Es un método grupal que resalta las relaciones e interacciones en un nivel horizontal de cooperación.

<sup>154</sup> Una dinámica vertical es aquella en la que el detonador del proyecto escénico es comúnmente un texto dramático que es llevado a escena por un director escénico (quien define la propuesta de dirección, la lectura contemporánea y la unidad estética de la obra) y se encarga de organizar y definir la manera en la que participaran los elementos de significación en la puesta en escena.

relacionarse con otros cuerpos y con el espacio (teatro relacional). En definitiva, el teatro documental posdramático se alimenta de los paradigmas discursivo, asociativo y relacional; y apuesta por convertirse en un medio a través del cual se construyan cuestionamientos que detonen nuevas miradas y relaciones. La autoría pasa a un segundo plano, debido a que se fortalece la necesidad de investigar y generar la escena desde las demandas de la comunidad y no desde la necesidad de un individuo (el autor).

### 3.3. Teatro Línea de Sombra y sus propuestas de teatro documento posdramático

La pieza que ustedes van a ver es provisional hasta que se diga lo contrario.<sup>155</sup>

Para exponer de una manera muy general el vasto y rico trabajo que el proyecto cultural Teatro Línea de Sombra significa, puede considerarse la manera en la que ellos se presentan.<sup>156</sup>

Teatro Línea de Sombra es un proyecto cultural creado en Monterrey en 1993 y tiene su residencia en la ciudad de México desde 1994. Es un proyecto teatral sin fines lucrativos; lo conforman creadores escénicos, pedagogos, investigadores y actores. Cuenta con la colaboración de músicos, escenógrafos, artistas visuales y de otras disciplinas afines. Es un proyecto interesado en la búsqueda de caminos alternativos situados en las zonas fronterizas de lo escénico con las artes plásticas, la música, el video y en las posibles relaciones entre aquello que podamos denominar como teatral y las distintas disciplinas de la escena. Ha orientado su búsqueda a la investigación de los procesos de la escena y de la creación a partir de nuevas dramaturgias y/o escrituras espectaculares, a procesos transdisciplinarios y a la incorporación de nuevas relaciones con otros campos del conocimiento<sup>157</sup>

El carácter transdisciplinario de la compañía es probablemente su rasgo más distintivo. Esa permeabilidad hacia otras áreas de las artes y las humanidades, ha sido sin duda un factor que ha enriquecido su trabajo. Es inevitable que la agrupación asuma sus procesos creativos desde el concepto de laboratorio, pues es esa actitud la que requieren para investigar a profundidad en torno a los diversos elementos que componen sus propuestas escénicas. Dicha característica vincula la labor de la agrupación con los territorios de lo expandido. Podríamos afirmarse que la práctica de Teatro Línea de Sombra se caracteriza por un especial interés por “lo real”, unido a una intención de integración del trabajo escénico con otras áreas.

Otro factor que también es determinante en sus procesos, es el tiempo dedicado a cada proyecto. Por lo general resulta ser muy dilatado, lo que les permite profundizar y generar trabajos de enorme calidad. Además del trabajo preciso de Jorge Vargas y Alicia Laguna, debe valorarse la participación constante de la artista escénica Zuadd Atala, así como la del

---

<sup>155</sup> Advertencia que se da al público en algunos de los montajes de Teatro Línea de Sombra.

<sup>156</sup> Página de Vimeo donde el lector podrá visualizar algunas de las obras de Teatro Línea de Sombra: <https://vimeo.com/teatrolineadesombra>.

<sup>157</sup> “Teatro Línea de Sombra”. Disponible en: <<https://vimeo.com/teatrolineadesombra>> (fecha de consulta: 2 de agosto de 2018).

escenógrafo Jesús Hernández (cuya concepción del espacio escénico ha ayudado a construir un concepto con el que podemos identificar buena parte de los proyectos del colectivo).

En los primeros montajes de la compañía hay una clara relación con el teatro del cuerpo, especialmente en la línea de Étienne Decroux, así como de múltiples pedagogos y creadores de la escena francesa vinculados con el teatro del gesto. Dichas técnicas y maneras de aproximación a la escena, darán a la compañía una identidad que permanecerá presente en todas sus propuestas escénicas hasta 2009, año en el que se presenta su obra *Amarillo*. La obra representó un giro para la compañía en sus métodos de creación, porque a partir de ese proyecto, la compañía se interesó en trabajar en una línea más cercana a las prácticas de lo real y comenzó a elaborar un teatro en el que incluyó tanto acontecimientos sociopolíticos, como investigación e integración de material documental (elementos que ya no abandonarían en sus subsecuentes montajes).

Las técnicas primigenias que dieron origen a la compañía (teatro del cuerpo / teatro de imagen) no desaparecen del todo, pero se integran a sus nuevas necesidades de trabajar con lo real. Surgirán una serie de proyectos en donde la utilización de material documental como detonador creativo, tendrá total preponderancia:

- Amarillo (2009)
- El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio<sup>158</sup> (2011)
- Artículo 13 (2012)
- Amarillo, en la ruta migrante presentada en: Tenosique, Ixtepec, La patrona, Centro Comunitario del Padre Pantoja Saltillo y el Centro de Atención al Migrante y Necesitado (2013 al 2018)
- Baños Roma (2013)
- Durango 66, objetos para actualizar un acontecimiento histórico (2015)
- Sidra Pino, vestigios de una serie<sup>159</sup> (2015)
- Pequeños territorios en reconstrucción (2016)
- El puro lugar (2017)

---

<sup>158</sup> Proyecto realizado en colaboración con Murmurante Teatro.

<sup>159</sup> *Ibid.*



Este giro que da la compañía en 2009 se había estado gestando desde 2006, pues puede decirse que fue una consecuencia de discusiones generadas desde aquel momento, en el contexto del “Diplomado del teatro del cuerpo” que ellos mismos dirigían:<sup>160</sup>

A partir de muchas discusiones con Ileana Diéguez, Rubén Ortiz, Rodolfo Obregón, Héctor Bourges. Las preguntas estaban alrededor de la crisis de los sistemas tradicionales de producir la escena. En gran medida, había un análisis en torno a la verticalidad presente en los procesos de producción y se pensaba en un trabajo más horizontal.<sup>161</sup>

Otro tema importante en esas discusiones, era la necesidad de prácticas escénicas que estuvieran vinculadas de verdad con sus contextos de creación:

Lo que nos cuestionábamos era no sólo la validez de los modos tradicionales de crear y producir, sino también el interés que teníamos por las cosas del contexto. A medida que había una posibilidad de crear procesos que estuvieran en diálogo directamente con la realidad, a nosotros nos comenzó a interesar y no nos costó mucho trabajo movernos hacia allá.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Dicho Diplomado fue una propuesta articulada por los propios miembros de Teatro Línea de Sombra en donde participaron creadores y teóricos destacados de la escena mexicana, vinculados con la investigación y creación de las denominadas teatralidades expandidas.

<sup>161</sup> Fragmento de una entrevista realizada al maestro Jorge Vargas, por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

<sup>162</sup> *Ibid.*

### 3.3.1. *Amarillo*

Estrenada en 2009, esta obra representa el primer paso del grupo hacia una línea de trabajo con documentos. El material que sirve como detonante fue una noticia en donde se exponía una cifra de 7,000 inmigrantes muertos en 10 años por intentar cruzar la frontera México-Estados Unidos. La nota periodística,<sup>163</sup> así como la intencionalidad de trabajar a partir del universo objetual del inmigrante, sirvieron como puntos de partida para dar los primeros pasos en un proceso que buscaba denunciar y visibilizar dicha situación.

Durante las pesquisas que el grupo desarrolló para trabajar en el proyecto, un elemento que saltó a la luz y que luego estuvo presente en la pieza fue —al decir de Jorge Vargas— el tema del “kit del inmigrante”.<sup>164</sup> Los elementos que componen dicho *kit* permiten toda una indagación en torno al uso de los objetos, de tal suerte que a lo largo del proceso de creación se optó por trabajar a partir de “los tres estados del objeto”:

1. El primer estado es el que considera al objeto en su condición natural, la cual generalmente es utilitaria: el objeto *es*, en relación al uso para el cual está hecho.
2. El segundo estado estudia al objeto a partir de su existencia en múltiples espacios distintos, lo que permite la posibilidad de descontextualizarlo. Un mismo objeto puede significar cosas distintas en espacios diferentes, a tal grado que un objeto que en cierto espacio resulta superfluo, en otro podría constituir un medio indispensable para la sobrevivencia de alguien.

---

<sup>163</sup> El teatro documento mexicano tiene una vinculación con un determinado tipo de periodismo: la tradición fomentado a través de periódicos como *La Jornada* o la revista *Proceso*. Ambos proyectos se caracterizan por ser el espacio de confluencia de periodistas que abandonaron otros espacios de trabajo, en los cuales se limitaba su libertad de expresión. *La Jornada* fue inaugurado por un grupo de periodistas que renunciaron al periódico *UnomásUno*, luego de haber sido despedidos del periódico *Excélsior*, debido a que en ninguno de estos dos últimos espacios se respetaba su derecho de expresar con libertad sus investigaciones periodísticas. Por su parte, la revista *Proceso* se fundó por un grupo de periodistas (entre ellos Vicente Leñero) que fueron despedidos ilegalmente del *Excélsior* por orden del ex presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez (quien no fue capaz de aceptar las críticas a su mandato y reaccionó de una manera totalmente anticonstitucional). Ambos proyectos (*La Jornada* y *Proceso*) se han caracterizado por su constante crítica a los gobiernos mexicanos, demostrando ser una línea editorial de izquierda frente a periódicos de tinte más conservador como *El Universal* o *Reforma*.

<sup>164</sup> El denominado “kit del inmigrante” está compuesto por una mochila, un par de tenis nuevos, una bolsa con sal, limón, aspirinas, bloqueador, latas de atún, barra de pan; una bolsa de plástico para guardar un cambio de ropa limpia y un bidón de agua. Se trata de un medio de subsistencia fundamental a la hora de intentar cruzar el desierto, sin el cual sería prácticamente inviable realizar esta arriesgadísima tarea.

3. El tercer estado tiene que ver con el acto de intervenir al objeto, con la intención de encontrarle un valor poético que revele una dimensión distinta a la de su forma original.

A partir de esta premisa, se realizó un trabajo de laboratorio en donde los cuerpos, los objetos, los documentos y la memoria fueron la materia prima para la creación de la pieza.

En esta primera aproximación que tuvo el grupo a la creación a partir de material documental, estuvo muy presente el trabajo a partir del cuerpo y la imagen. No podría decirse que el interés de trabajar con lo real haya borrado los métodos con los que el grupo había venido trabajando desde sus inicios. El proceso por el cual se ha desarrollado este colectivo durante lustros, ha sido sumativo, con un claro interés por abordar lo que sucede en los diversos contextos que originan sus obras. Un claro ejemplo de la permanencia de diversas metodologías que se entrecruzan en un mismo proyecto, lo encontramos en lo que Jorge Vargas ha denominado construcción de paisajes:

Construir paisajes significa desplegar frente a la mirada del espectador imágenes de simultaneidad, que están generando sentido siempre y cuando el espectador se meta en ese campo de intercambio. Lo que se busca es construir un espacio en donde el espectador tenga que imaginar. Es decir, nosotros no le damos la cosa digerida, sino que abrimos el espacio para que él imagine y se genere una polisemia (contrario al teatro documento tradicional que lo que busca es defender un tesis).<sup>165</sup>

En un “paisaje” se combinarían dos paradigmas teatrales en un sólo momento: aparecen elementos que tienen que ver con un teatro asociativo (de imagen), en el que los objetos intervienen para generar nuevos significados, y se combina esto con un teatro discursivo (de tesis), donde se trabaja con documentos que se integran a la propuesta. Esto termina detonando una multiplicidad de sentidos, en lugar de una tesis unívoca. Y esta polisemia es, justamente, una de las principales diferencias que podemos identificar entre el teatro documento de los años 60 y aquel que se elabora en el siglo XXI.

Combinando el teatro gestual, el teatro documento y la instalación, el montaje se representaba en un espacio que simbolizaba el muro fronterizo México-EUA, mediante una pared inmensa que se encuentra al fondo del escenario. El espacio se construye a partir de una sinécdoque, ya que se intenta representar el todo (la frontera) a través de una parte (un muro

---

<sup>165</sup> Fragmento de una entrevista realizada al maestro Jorge Vargas, por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

escenográfico). Dicho muro detona dos posibilidades de sentido: por una parte, sirve como elemento que ayuda a ubicar la obra en relación a la frontera, y por otra, es un espacio que sirve para proyectar imágenes que se relacionan con la temática abordada:

Un muro inmenso cierra el horizonte, un muro que es calificado como “el muro de la vergüenza” por los mexicanos. Esta pared monolítica ilustra la ambigüedad de las relaciones fronterizas entre México y Estados Unidos. Los aspirantes a cruzarlo son siempre numerosos; los coyotes cada vez más ávidos y los controles policíacos de la frontera americana cada vez más violentos.<sup>166</sup>

Las proyecciones que aparecen a lo largo de la obra representan una parte importante del material documental de la misma. En algunos casos, los videos tienen la función de servir como evidencia de la temática que se aborda. En otros, se vinculan más con el video-arte. Es interesante analizar ambas tipologías: la primera, de alguna manera busca mostrar la realidad de una manera más directa; la segunda, recurre a un tratamiento de la imagen que remite al uso de la poesía o la música como material a integrarse en la puesta en escena, con la intención de provocar otro tipo de lecturas.

Esta dualidad que manifiesta en el uso del espacio (muro fronterizo - pared para proyectar) y en el uso de las proyecciones (video testimonio - videoarte), está presente también en otros medios de significación, como el trabajo actoral, el espacio sonoro y el uso de los objetos. El trabajo actoral oscila constantemente entre una línea de corte brechtiano, a través de una constante ruptura de la cuarta pared que implica que los actores se dirijan directamente al público, y un trabajo más convencional en donde representan personajes y no hay una vinculación actor-espectador, sino actor-actor.

En cuanto al espacio sonoro, podemos mencionar que hay dos maneras de utilizar los elementos auditivos: una que expone, a través de testimonios de personas relacionadas con la temática, la situación desde diversos enfoques; la otra está diseñado para generar atmósferas que acompañen los momentos poéticos de la obra. En torno al uso de los objetos —como se comentó— se trabajó a partir de sus “estados” (el objeto visto a partir de su utilidad ordinaria, el objeto descontextualizado y el objeto intervenido).

---

<sup>166</sup> Amarillo. Disponible en <<http://www.teatrolineadesombra.com/phone/amarillo.html>>, (fecha de consulta 20 de septiembre de 2018).

Este tratamiento de los elementos de significación hace del montaje –que se mueve entre un paradigma asociativo y uno discursivo– un proyecto que detona múltiples niveles de lectura. *Amarillo* no sólo supone un cambio de ruta en la manera de abordar la escena por parte de Teatro Línea de Sombra, sino también una manera distinta de aproximarse al teatro documento de la que habíamos estado estudiando en capítulos previos, ya que en este tipo de montajes –teatro documento posdramático– no se buscan presentar tesis claras y objetivas, sino abrir espacios que estimulen múltiples interrogantes y lecturas.

Mediante esta propuesta se da voz a la condición de los inmigrantes que buscan el sueño americano. La obra no habla en relación a una persona específica, sino sobre millares de identidades:

que forman la imagen de un pequeño pueblo en eterno exilio.<sup>167</sup>

Es destacable que desde 2013, se han vuelto a dar funciones de la obra dentro del proyecto que se ha denominado *Amarillo en la ruta migrante*:

Llevar *Amarillo* a sitios de la ruta tales como: albergues, refugios o centros de apoyo al migrante una vez al año... Se hace un proyecto de intervención que tiene que ver con crear espacios de diálogo, de intercambio entre las comunidades, los migrantes y los albergues. La obra se ha presentado en Tenosique (localidad del estado de Tabasco), Ixtepec (en el estado de Oaxaca), Las patronas (en Córdoba), en el Centro Comunitario del Padre Pantoja (Saltillo), en el Centro de Atención al Migrante y Necesitado (en Altar, Sonora). Para el año 2019, se prevé realizar una función en El muro fronterizo en la zona de Aguaprieta, Sonora.<sup>168</sup>

Este tipo de acciones responden sin duda a la relevancia del tema en México, muy presente desde antes dentro de la dramaturgia mexicana. *Los ilegales* y *Homicidio calificado* de Víctor Hugo Rascón, y *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, son dos referentes destacables que ya fueron aquí revisados.

La búsqueda del sueño americano es uno de las cuestiones más presentes y complejas dentro de nuestra sociedad; claramente su nivel de actualidad es motivo suficiente para que las propuestas artísticas que trabajan a partir de la realidad se decanten por tan prioritario asunto.

---

<sup>167</sup> *Amarillo*. Disponible en: <<http://www.teatrolineadesombra.com/phone/amarillo.html>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).

<sup>168</sup> *Ibid.*

### 3.3.2. *El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio*

Este montaje es resultado de una colaboración con Murmurante Teatro, otro proyecto de creación e investigación escénica<sup>169</sup> interesado también en trabajar con problemáticas sociales que afectan los contextos en los que se realizan las piezas:

Murmurante fue fundado en el 2008 por Ariadna Medina y Juan de Dios Rath. Es un proyecto de creación e investigación escénica afincado en Mérida, Yucatán. Está interesado en el quehacer teatral contemporáneo y en el intercambio con otras disciplinas, tanto artísticas como científicas. Tiene el propósito de hacer del arte escénico un vehículo idóneo para producir y difundir conocimiento, diálogo y reflexión sobre problemáticas sociales que impactan cotidianamente la realidad de su región.

El método de trabajo del grupo incluye un Laboratorio Transdisciplinario donde investigan la naturaleza de dichas problemáticas desde diferentes puntos de vista. El suicidio, la violencia intramuros, el paro laboral y la diversidad sexual, así como el duelo por la pérdida de seres queridos, son las temáticas de sus últimos proyectos: *El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio*; *Manual de cacería*; *Sidra Pino, vestigios de una serie*; *Las constelaciones del deseo* y *El silencio que abrasa*.<sup>170</sup>

*El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio* es un montaje que reflexiona en torno al tema del suicidio. La propuesta es resultado de la fusión de textos creados a lo largo del proceso de investigación, amalgamados con textos que remiten a *Psicosis 4:48* de Sarah Kane y testimonios de integrantes del Programa Integral de Atención al Suicidio (entre ellos el de una mujer que intentó 16 veces terminar con su vida).

Uno de los principales motores de este trabajo es la alta tasa de suicidios en la península de Yucatán. Siendo una de las regiones que presenta menor índice de crímenes violentos en el país, padece una enorme cantidad de suicidios (en su mayoría en hombres de origen maya, y uno cada 48 horas):

El problema está arraigado en el sistema económico, en la explotación y en el clasismo que impera en la región; estos problemas son caldo de cultivo para que Yucatán sea la entidad con el porcentaje mayor a

---

<sup>169</sup> Esta dicotomía compuesta por la praxis (creación) y la teoría (investigación escénica) está muy presente en la práctica del teatro documento, ya que todo proyecto escénico o dramático se asume como la consecuencia de un amplio proceso de investigación. El teatro discursivo (paradigma al que pertenece el teatro documento) se caracteriza por ser la consecuencia de una investigación exhaustiva en torno a una temática específica. En este sentido, cualquier creador que se integre en la línea que propone el paradigma discursivo requerirá elaborar su praxis como resultado de un arduo proceso de investigación. Esta investigación abarca tanto la pesquisa en torno a la temática abordada, como un trabajo de búsqueda constante en relación a la incorporación consciente de los diversos sistemas de significación que componen la propuesta escénica. En los trabajos de las compañías que se abordan en el tercer capítulo de esta investigación, se comprueba una congruente y profunda relación entre la teoría y la práctica.

<sup>170</sup> “Murmurante Laboratorio escénico transdisciplinario”. Disponible en: <<http://www.murmurante.org/nosotros.html>> (fecha de consulta: 3 de agosto de 2018).

nivel nacional de número de suicidios y, paradójicamente, el lugar donde menos crímenes violentos suceden.<sup>171</sup>

Este proyecto contó con la participación del experto en el tema, el Dr. Gaspar Baquedano, quien estuvo presente en el proceso de investigación y creación de la obra:

En el proceso de investigación para elaborar esta obra, los creativos se apoyaron en un experto en el tema, el Dr. Gaspar Baquedano, quien comanda un grupo de autoayuda para suicidas en el Hospital Psiquiátrico de Yucatán. Baquedano ha sostenido reiteradas ocasiones que el problema grave se ubica en la marginación y la xenofobia que existe en la sociedad, pautas que obedecen a un modelo económico neoliberal, pues, "en este tipo de esquemas no hay espacio para la cultura maya. Quien se cuelga, ya estaba muerto. Lo único que hace con la sogá es culminar el proceso de autodestrucción que se está construyendo gradualmente y en el que participa toda la sociedad".<sup>172</sup>

Este tipo de colaboración con diferentes áreas del saber es una manera de expandir el arte hacia otros territorios, y será una constante en básicamente todos los grupos y artistas que se analizarán en esta parte de la investigación, donde trabajar con lo real se ha convertido en un ejercicio imperativo. Murmurante Teatro aborda a su modo el concepto de la teatralidad expandida:

La concepción de teatro que plantean tiende a expandirse hacia otros territorios como el de la intervención social, las acciones en la comunidad, la recolección de objetos, documentos y archivos. Generar materiales audiovisuales para llevar un registro de los procesos de trabajo se ha convertido en una línea estética del grupo. Este registro audiovisual, en algunos casos aparece en las piezas escénicas o deriva en la producción de películas documentales. A fin de cuentas, el proceso les lleva a la conformación de una especie de mapa de experiencias relacionadas con la temática de la pieza que estén trabajando en ese momento, generalmente asociadas a una problemática social compleja y a comunidades socialmente activas.<sup>173</sup>

Este carácter multidisciplinario ha derivado en propuestas que trascienden el ámbito escénico, siendo que especialistas de otras áreas (criminólogos, psicólogos, abogados, activistas, antropólogos sociales, sociólogos, piscoterapeutas y psiquiatras) han terminado vinculándose con la compañía:

---

<sup>171</sup> Fragmento de entrevista realizada al director del montaje, Jorge Vargas. Disponible en: <<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-viaje-inmovil--entre-critica-y-dolor-20110811-0063.html>> (fecha de consulta: 3 de agosto de 2018).

<sup>172</sup> Comentario del Dr. Gaspar Baquedano en relación a la pieza *El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio*. Disponible en: <<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-viaje-inmovil--entre-critica-y-dolor-20110811-0063.html>> (fecha de consulta: 3 de agosto de 2018).

<sup>173</sup> "Archivo Virtual Artes Escénicas". Disponible en: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=380>> (fecha de consulta: 30 de septiembre de 2018).

En nuestro caso, la transdisciplina se expresa a través de la creación de dispositivos escénicos que articulan diversas miradas disciplinares en torno a un tema o a la formulación de preguntas sobre el mismo.<sup>174</sup>

Dicho enfoque ha derivado en acciones que complementan su trabajo escénico, tales como conversatorios con el público –en los cuales se debate en torno a las temáticas abordadas–, o bien la puesta en marcha del “Programa Integral de Atención al Suicidio” que ha tenido una interesante incidencia en la población local:

Para Jorge Vargas, la escena tiene un sentido muy específico: aludir a la realidad: "Para mí el sentido del hecho escénico sólo cobra dimensión cuando está ligado específicamente a lo real. En la actualidad, cada vez más se interroga el arte sobre lo real y abre toda una serie de fisuras y caminos, de tal manera que lo real irrumpe, cuestiona, relativiza o pone en crisis todos estos aparatos de artificio que son el teatro, la ficción, los sistemas de producción, porque parece ser que la realidad está volviéndose más urgente que antes, más imperativa que antes."<sup>175</sup>

Esta necesidad de trabajar con “lo real” responde a los diversos tipos de crisis que afectan nuestro devenir. El arte que nace en contextos de crisis busca transformar las causas de su nacimiento. Es por eso que, hoy en día, trabajar con lo real es un ejercicio imperativo, pues los tiempos que corren exigen grandes transformaciones.

---

<sup>174</sup> “Entrevista a Murmurante Teatro por Gabriel Yépez”. Disponible en: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=453>> (fecha de consulta: 30 de septiembre de 2018).

<sup>175</sup> “El viaje inmóvil, entre crítica y dolor”. Disponible en: <<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-viaje-inmovil-entre-critica-y-dolor-20110811-0063.html>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).



### 3.3.3. Artículo 13

Este montaje es un trabajo de gran formato, en donde se combina el teatro de calle, el trabajo con documentos, la instalación, el teatro de lo real, el arte povera, la investigación sociológica, el video y las creaciones de espacios sonoros. Es el resultado de la colaboración entre Teatro Línea de Sombra y Compagnie Carabosse:

La Compagnie Carabosse, que durante más de 20 años ha creado sus instalaciones de fuego y espectáculos de instalación a gran escala en espacios públicos. Teatro Línea de Sombra que, después de una larga carrera en el mundo del teatro contemporáneo, se dirige decididamente al teatro de calle y a proyectos relacionados con instalaciones habitadas.<sup>176</sup>

Al igual que en *Amarillo*, la puesta se centra en el tema del inmigrante, pero en este proyecto se busca analizar el fenómeno a escala mundial. Con tal fin, se presentan datos estadísticos, geopolíticos, económicos, así como casos específicos de desapariciones de inmigrantes en diversas latitudes del globo. Al moverse por esta instalación de gran formato<sup>177</sup> —que básicamente ocupa las dimensiones de un campo de fútbol—, el espectador se convierte en testigo de los relatos, conversaciones y testimonios de personas que los medios han convertido en meras estadísticas:

Las estadísticas, los aspectos económicos y geopolíticos del fenómeno de la migración, se ponen en evidencia en este espectáculo conformado por pequeñas historias, donde la vestimenta, el amuleto, la mochila o el sombrero del exiliado cobran relevancia.<sup>178</sup>

El tema de los muros que impiden el libre tránsito tanto en la frontera griega como en la frontera México-Estados Unidos, se convierte en el elemento presente en las geografías desde donde se piensa y se trabaja el proyecto. El título de la obra hace alusión al *Artículo 13* de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, donde se reconoce el derecho de toda persona a circular libremente. Artículo que, evidentemente, ni se respeta ni es llevado a la práctica:

---

<sup>176</sup> “Escritura Artículo 13”. Disponible en:

<<http://ciecarabosse.fr/en/creations-en-tournee/article-13/ecriture/>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

<sup>177</sup> La obra se presentaba en el Parc des Expositions de Noron, en Francia.

<sup>178</sup> “Artículo 13, espectáculo documental dedicado a los inmigrantes”. Disponible en: <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/articulo-13>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

Instalación-espectáculo-documental, *Artículo 13* está dedicada a los migrantes que han desaparecido, lo mismo en las arenas del desierto que en el fondo de los mares, a los pies de un muro o en el interior de un contenedor.<sup>179</sup>

La obra es resultado de contrastar dos realidades: la de Europa, que se muestra indiferente a las tragedias que día a día viven los exiliados –a quienes se les considera una amenaza–, y la de Norteamérica, donde la búsqueda del sueño americano se convierte en causa de brutales consecuencias:

Fue un encuentro entre un país receptor y un país expulsor de migrantes, y a partir de ahí empezamos a elaborar posibles intercambios. Donde ambos coincidimos fue en el arte pobre, en recuperar objetos sin valor, fabricados en serie, estéticamente desdeñados, para reutilizarlos y recuperar su dignidad.<sup>180</sup>

Algunos de los objetos utilizados en esta pieza fueron: cajas, bidones, un muro hecho de arena, una gran escultura, una pared elaborada de contenedores de madera que era utilizada como pantalla para proyectar, planchas calientes, entre otros tantos. Todos ellos fueron intervenidos –en una línea similar al trabajo realizado en *Amarillo*– con el propósito de presentar un valor poético que sirviera para descubrir otros niveles de lectura sobre el objeto:

En los últimos cinco años nos hemos orientado hacia el teatro de la realidad, al teatro documental, recolectando los objetos de bajo rango de donde surgen las piezas para dotarlos de una carga poética.<sup>181</sup>

Resulta muy significativa la forma en la que se despertó el interés de ambas compañías por colaborar: como resultado de que los integrantes de la Compagnie Carabosse estuvieron en México y presenciaron *Amarillo* –obra donde ya se trabajaba el tema de un pueblo en éxodo continuo–, se interesaron en la posibilidad realizar un proyecto de manera conjunta:

Quisieron comprometerse con un tema social y apostamos por un memorial, por un contenedor de relatos sobre la migración, que en Francia proviene de África, Oriente Medio o Europa del Este.<sup>182</sup>

Este interés por parte de los franceses, resultó muy sugerente para los mexicanos, pues Teatro Línea de Sombra siempre se ha caracterizado por trabajar en zonas fronterizas:

Con más de dos décadas de existencia, Teatro Línea de Sombra se ha situado en la zona fronteriza entre las artes visuales, las artes escénicas, la música y otros campos del conocimiento.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Comentario de Jorge Vargas en relación al proyecto *Artículo 13*. Disponible en: <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/articulo-13>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> “Artículo 13, espectáculo documental dedicado a los inmigrantes”. Disponible en <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/articulo-13>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

La circunstancia que da pie a que se construyan estos vasos comunicantes entre la realidad europea y la norteamericana –elemento fundamental para la construcción de *Artículo 13*–, consiste, evidentemente, en que tanto Estados Unidos como los países europeos han levantado muros que impiden el libre tránsito:

La evolución geopolítica actual, tras la caída del comunismo, es propensa al neoliberalismo. La responsabilidad del “primer mundo” en la pobreza del “tercero” queda evidenciada en la era de la globalización, cuando los países ricos levantan muros cada vez más altos, inexpugnables. Permanecen estructuras coloniales y mecanismos de opresión. (Gimber, 2018: 10)

La globalización resulta ser una circunstancia fundamental, que influye también en la construcción de procesos creativos internacionales al permitir una colaboración más fluida, tanto a nivel de la producción de creaciones artísticas como a nivel de un diálogo más común entre los propios creativos. Y el tema de la inmigración es, por supuesto, una cuestión global que afecta a personas de diversas latitudes:

(...) vemos la vinculación con la globalización ya a un nivel exterior, por la conexión y la colaboración internacional de los grupos de colectivos teatrales a un nivel radicalmente nuevo, en el que las barreras de los idiomas ya no existen. Cuando el texto, según Lehmann, es relegado a un segundo plano a favor de un arte performativo, se pueden permitir momentos de incomprensibilidad, lo que subraya el carácter experimental de este teatro. (Gimber, 2018: 4)

El elemento performativo al que hace alusión Lehmann, termina derivando en un teatro de carácter asociativo, donde la construcción de imágenes poéticas es capaz de generar discursos en los que los idiomas resultan prescindibles; la imagen los sustituye y se convierte en un signo que puede ser leído de manera universal. Al vincularse con temáticas geopolíticas, este tipo de teatro se vuelve internacional, pues se deja de hablar de la inmigración como un problema local para tratarlo como un fenómeno que afecta de manera global.

### 3.3.4. Baños Roma

Este montaje surge a partir de la publicación de una noticia relacionada con una antigua ex gloria del boxeo mexicano,<sup>184</sup> sobre quien se dejó de tener conocimiento debido a que los medios de comunicación dejaron de publicar notas sobre el púgil: la leyenda José Ángel "Mantequilla" Nápoles, campeón mundial de peso welter en el año de 1969. A pesar de su éxito, el boxeador viviría su etapa de vejez en condiciones muy precarias en Ciudad Juárez, alejado de los focos de la prensa:

Él no existía para nosotros hace seis años, si no es por esta nota en este periódico no hubiéramos llegado a él. En esta nota se habla de su pasado y de su presente. Nos enteramos de que vivía en Juárez, que tenía un gimnasio y que entrenaba a jóvenes. Esos jóvenes cada vez eran más escasos, hasta que un día se quedó solo.<sup>185</sup>

Como resultado del proceso de investigación realizado por los miembros de Teatro Línea de Sombra alrededor de esta figura del boxeo, se generó un espectáculo en donde se trabajaba con video, objetos intervenidos, testimonios, relatos, teatro físico, fragmentos de noticias extraídas de la prensa, música en vivo a cargo del saxofonista Jesús Cuevas, ficción y realidad. Si bien es cierto que el peso de la propuesta se centraba en hablar del púgil, el resultado final fue un trabajo que también exponía el proceso de los investigadores/actores indagando en torno a la leyenda, así como las experiencias derivadas de dichas pesquisas:

No se trata meramente de una obra sobre el box, habla también del inexorable paso del tiempo, el rastro que ha dejado la violencia en una ciudad herida por sus muertos y el olvido de las instituciones.<sup>186</sup>

Un proyecto que en principio sólo se centraría en la figura de "Mantequilla" Nápoles, terminó integrando materiales y temas imprevistos (resultado de la investigación) relacionados con la ciudad, los actores, el gimnasio Baños Roma<sup>187</sup> y el cuento "La noche de Mantequilla" de Julio Cortázar:

(...) En esta nota se narra la pelea que sostuvo con Carlos Monzón hace más de cuarenta años en París, e inevitablemente llegamos a un argentino, Julio Cortázar. Cortázar narra la pelea y a la vez narra una

---

<sup>184</sup> Que aparece en el periódico *La Jornada*.

<sup>185</sup> Fragmento de la obra *Baños Roma*. Disponible en: <<https://vimeo.com/68596721>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

<sup>186</sup> "Baños Roma: 'Rounds' de boxeo en el escenario". Disponible en: <<http://www.garuyo.com/teatro/banos-roma-teatro-helenico-resena-cartelera-df>> (fecha de consulta: 5 de agosto de 2018).

<sup>187</sup> Gimnasio del Mantequilla, ubicado en Ciudad Juárez. En dicho espacio, José Nápoles entrenaba boxeadores. Gradualmente se fue deteriorando, al tiempo que menguaban también las condiciones del ex boxeador.

serie de acontecimientos oscuros entre pistoleros. Esto nos pareció que tenía una similitud, una semejanza, con la ciudad del ex campeón. París, Ciudad Juárez, el ex campeón, Ciudad Juárez, Baños Roma.<sup>188</sup>

A través de esta obra se trata el tema de la memoria y de cómo ésta se desdibuja al intentar narrarla, al no centrarse únicamente en abordar la vida del boxeador, sino también en mostrar aquello que se encuentra detrás del acto de narrar. La obra no expone sólo al personaje narrado, sino también el proceso de quien narra y el acto de construir dicha narración:

Decidimos hablar sobre un boxeador excampeón mundial que vive en Ciudad Juárez, y terminamos hablando de lo que nos pasó buscando a este hombre; pero sobre todo de lo que no sabíamos y aún no sabemos del campeón, de la ciudad, de nosotros y de Baños Roma.<sup>189</sup>

En este sentido, la obra cuestiona uno de los elementos fundamentales del teatro documento: ¿qué es la verdad, quién la narra y cómo? Dichos cuestionamientos nos llevan a plantearnos la idea de que todo relato es finalmente una versión inexacta de lo que en realidad aconteció, debido a que en ese proceso de relatar seleccionamos, editamos y obviemos datos que hacen que el relato se vuelva impreciso:

Cuando una historia es contada, ya está alterada y eso no lo podemos evitar. Nunca conocemos realmente aquello que atestiguamos en el pasado. Apenas pasan unos días, y ya se proyecta una sombra sobre la experiencia volviéndola inexacta.<sup>190</sup>

Esta manera de asumir la experiencia nos lleva a pensar en el alto grado de subjetividad que se da en la creación teatral que utiliza documentos, característica que el teatro documento que ahora se elabora aspira a evidenciar, detonando preguntas en vez de respuestas desde dicho territorio de lo subjetivo:

Teatro Línea de Sombra tiene una intención artística lejana a la construcción verídica de los acontecimientos, más bien su preocupación radica en intentar volcar la imaginación en otro orden, desde donde sea posible dotar de sentido a la memoria desde el presente mismo que la constituye.<sup>191</sup>

El montaje se construye como una especie de *collage* compuesto por frases, anécdotas, imágenes, testimonios, estadísticas y secuelas de las peleas, así como por situaciones que marcaron la vida del púgil. Este material, relacionado con la vida de Nápoles, se combina a su vez con testimonios y situaciones que los actores padecieron durante la estancia que hicieron en Ciudad Juárez (como parte del proceso para realizar el proyecto escénico).

---

<sup>188</sup> *Baños Roma*. Disponible en <<https://vimeo.com/134109917>> (fecha de consulta: 30 de septiembre de 2018).

<sup>189</sup> Fragmento de la obra *Baños Roma*. Disponible en <<https://vimeo.com/68596721>> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*

También se aborda el pasado glorioso de Ciudad Juárez en contraposición a la situación actual, e irremediablemente aparece el tema de los alarmantes feminicidios que abaten la ciudad en las últimas décadas. La obra se ve envuelta en una atmósfera onírica que ayuda a presentar las diversas temáticas que giran en torno al boxeador.

Es importante recalcar que parte de la propuesta artística implicaba ir más allá de exponer simplemente una obra de teatro. Se trataba también de generar una especie de huella social, detonando cambios verificables dentro del propio tejido social cercano a Nápoles; lo cual se logró mediante la remodelación del gimnasio Baños Roma –que se encontraba en ruinas– y su reactivación como espacio para seguir entrenando a personas interesadas en el boxeo:

Una pieza generada para crear comunidad y materiales. Su gimnasio estaba completamente deteriorado... Entonces le dijimos: “si tú nos permites el acceso a todos tus archivos y nos permites acompañarlos durante este tiempo de la residencia, nosotros te reparamos el gimnasio”.<sup>192</sup>

Y así fue que se presentó la pieza y se reparó el gimnasio gracias a las gestiones de Alicia Laguna, al apoyo de José Sulaimán<sup>193</sup> y la marca de box Cleto Reyes. Este acto de reparación y equipamiento de Baños Roma resulta un caso atípico dentro de los trabajos contemporáneos de teatro documento, debido a que pocas veces se ha tenido evidencia de que un trabajo teatral deje una huella tan patente en el entorno de su gestación.

---

<sup>192</sup> Fragmento de una entrevista realizada al maestro Jorge Vargas, por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

<sup>193</sup> En ese momento, presidente del Consejo Mundial de Boxeo.

### 3.3.5. *Durango 66, objetos para actualizar un acontecimiento histórico*

Esta obra se centra en un hecho social que ha quedado marginado de la historia oficial. Se trata, de hecho, de exponer el tema del olvido en torno a un acontecimiento histórico relacionado con la toma del Cerro del Mercado,<sup>194</sup> la cual fue una acción de protesta realizada por unos estudiantes dos años antes de los movimientos sociales del 68:

(...) se aborda la construcción de la memoria en torno a la historia reciente, la relación afectiva que se mantiene entre el presente y los movimientos sociales que surgieron durante la década en distintas partes del mundo, así como algunos hechos que construyeron las subjetividades de quienes vivieron en esos años.<sup>195</sup>

Los años 60 son una década vital para comprender las diversas movilizaciones sociales y políticas que se desataron en décadas posteriores. Por esta razón, resulta fundamental rastrear la serie de eventos que han quedado sepultados por el olvido:

(...) en conjunto, la década de los sesenta ha sido anulada del discurso. «Sistemáticamente se ha construido un manto de impunidad y olvido sobre lo ocurrido. Un ejemplo basta. En la educación básica y media superior no se enseña nada al respecto, como si nunca hubiese existido. Y eso que los libros de texto ya incluyen el movimiento del sesenta y ocho, pero el análisis de las graves violaciones a los derechos humanos no forma parte de la enseñanza. El Estado mexicano nunca ha reconocido que tales violaciones hayan ocurrido. Por lo tanto, me parece que la sociedad actual no mira tales hechos. No tienen herramientas para mirar.»<sup>196</sup>

Teatro Línea de Sombra, con la intención de paliar el alto nivel de ceguera histórica que se padece en el país, realiza un arduo proceso de investigación y documentación en la ciudad de Durango, llevando a cabo un estudio de campo, recolectando relatos, testimonios y acciones, a las que posteriormente se les dio forma en un laboratorio llevado a cabo en la Ciudad de México. En este proceso, formularon tres preguntas clave que fueron detonantes para la creación de la pieza: ¿Existe un destino nacional? ¿Estamos condenados al fracaso? ¿Podemos ver algo en el fondo de las cosas?

---

<sup>194</sup> El día 2 de junio de 1966, más de mil estudiantes tomaron por la fuerza el Cerro de Mercado de Durango (durante el primer día de acciones del Movimiento en Pro de la Industrialización de Durango). Algunos estudiantes bajaron del Cerro de Mercado, llevando consigo un camión de volteo cargado de tierra. Dicho camión fue llevado a la Plaza de Armas, sitio donde fue volcada la tierra como un gesto simbólico relacionado con la injusta explotación del yacimiento mineral por la siderúrgica Altos Hornos de México, ubicada en Monclova, Coahuila. Exigían así que las riquezas naturales se quedaran en Durango.

<sup>195</sup> “Durango 66”. Disponible en <<https://www.latempestad.mx/durango-66-teatro-el-milagro-teatro-linea-de-sombra-compania-teatral-jorge-arturo-vargas-teatro-contemporaneo-teatro-social/>> (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018).

<sup>196</sup> Comentario del historiador Camilo Vicente en relación al proyecto. Disponible en: <<https://www.latempestad.mx/durango-66-teatro-el-milagro-teatro-linea-de-sombra-compania-teatral-jorge-arturo-vargas-teatro-contemporaneo-teatro-social/>> (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018)

Como resultado de ese proceso de búsqueda de respuestas, surge una obra en donde la cuestión del objeto se vuelve primordial. Al actualizar y analizar la acción de los estudiantes, surge la posibilidad de pensarla como un gesto que se encuentra entre la acción política y el acontecimiento artístico (algo muy cercano a un performance):

El montaje va acompañado de 66 objetos que pretenden actualizar el movimiento social acaecido en Durango, en el año de 1966, en pos del progreso y la industrialización de la región a partir de la defensa de sus recursos naturales, los bosques y el hierro extraído del Cerro de Mercado.<sup>197</sup>

Por lo tanto, la obra es resultado de un proceso en el cual –al intentar rescatar un fragmento histórico de la amnesia colectiva– se termina generando un acontecimiento artístico. El acto de los estudiantes duranguenses terminó haciendo eco en movimientos posteriores, de tal suerte que el montaje no se limita a hablar de ese acto en particular, sino también de los acontecimientos posteriores en donde la necesidad de exigir transformaciones sociales se convirtió en prioridad:

Todo está planteado a partir de una serie de objetos, como dice el título, objetos para actualizar una historia. De la misma manera en que hay objetos y relatos que están hablando de aquel hecho y de la memoria, también hay otros que están hablando de los movimientos de hoy. "Éstos, son posibles espejos, conexiones, o contactos entre aquel hecho que sucedió hace 50 años, y las cosas que más tarde fueron sucediendo en la vida política del país".<sup>198</sup>

Resulta evidente constatar que en esta pieza se genera todo un proceso para que la obra no transite sobre el documento en bruto, sin antes haber pasado por un proceso en el que éste deje de ser simplemente un depositario de memoria para convertirse en una pieza artística:

Para nosotros, no es que se pueda pasar el archivo directamente a la confrontación con el espectador, sino que se generan un tipo de proceso para que suceda ese tránsito, porque ciertamente, el documento como tal es sólo eso –un pedazo o un depositario de memoria–, y en la obra artística ese contenedor de memoria tendría que vivir una especie de proceso mediante el cual es eso y otra cosa: una pieza artística.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Fragmento de una entrevista realizada al Maestro Jorge Vargas, por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

<sup>198</sup> "Durango 66 reflexiona sobre el presente por medio del pasado". Disponible en: <<https://www.20minutos.com.mx/noticia/b329217/durango-66-reflexiona-sobre-el-presente-por-medio-del-pasado/>> (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018).

<sup>199</sup> Fragmento de una entrevista realizada al Maestro Jorge Vargas, por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.



### 3.3.6. *Sidra Pino, vestigios de una serie*

Documentales, objetos y testimonios son los soportes a través de los cuales Murmurante Teatro, en colaboración con Teatro Línea de Sombra, presenta esta obra basada en la huelga de la embotelladora Sidra Pino.<sup>200</sup> Dicha huelga se inició luego de que a los ex empleados de la refresquera les fuera negada su liquidación tras el cierre de la embotelladora en el año 2011:

Afirmamos que la desgracia laboral de los trabajadores de la Pino es una afrenta directa a la dignidad de todo trabajador.<sup>201</sup>

El proceso de investigación para la realización de esta pieza duró aproximadamente tres años. A lo largo de ese tiempo, los creadores se dedicaron a recolectar archivos documentales, testimonios y diversos materiales de la empresa refresquera. Tras esta primera etapa y ya con un vasto banco de material documental, comenzaron a modelar la pieza mediante un laboratorio:

(...) nos interesa abrir un proceso de laboratorio que, aunque concentrado inicialmente en una investigación de corte social, configure paulatinamente su traslado a la escena. Dada nuestra experiencia y los resultados con nuestras piezas anteriores, consideramos que tal es la mejor vía de estudio y traslación de materiales de lo real a un lenguaje escénico. Sin duda alguna, es esa una de nuestras mayores preocupaciones éticas y estéticas actualmente.<sup>202</sup>

En 2014, tras cerca de cuatro años de huelga, 117 empleados decidieron dar por concluido su acto de resistencia. A través del montaje se intenta dignificar la labor de los empleados de la refresquera, quienes son presentados no solamente como obreros de una fábrica de refrescos, sino como artífices de una bebida que se ha convertido en ícono de la cultura yucateca:

Consideramos nuestro deber alertar sobre la pérdida de la Sidra Pino y del Soldado de Chocolate, pues han dejado de ser meras mercancías para convertirse en íconos de la cultura yucateca.<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Embotelladora de refrescos afincada en la península Yucateca, desde 1880.

<sup>201</sup> Fragmento del *teaser* de la obra. Disponible en:

<[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=117&v=17CMEh44tf8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=117&v=17CMEh44tf8)> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

<sup>202</sup> “Murmurante-TLS”. Disponible en

<<http://www.murmurante.org/antecedentes.html>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

<sup>203</sup> Ibid.

En relación con la intención de destacar la creación de ese ícono, la obra ahonda también en torno al tránsito que padecen algunos objetos de consumo cuando trascienden su valor de uso para ganar un valor simbólico.

Como artistas, nos ha interesado saber qué sucede cuando los objetos de consumo trascienden su valor de uso para abrazar también un valor simbólico. En un proceso que se ha extendido a lo largo de tres años, nos hemos abocado a indagar en la complejidad de un fenómeno con múltiples aristas, en las muchas maneras en que un vestigio de otra época continúa incidiendo en el imaginario actual de una región.<sup>204</sup>

Al igual que en otras piezas de Teatro Línea de Sombra como *Amarillo*, *Artículo 13* y *Durango 66*, el tema de la investigación en relación a los diversos niveles de significación de los objetos se convierte en elemento clave para la configuración de esta obra. En el caso específico de *Sidra Pino*, trabajar a partir del universo objetual que rodea a la refresquera, así como de los artículos que en ella se fabrican (y por consecuencia de los intercambios afectivos y simbólicos que se derivan del interés por dichos objetos), se convirtió en uno de los principales detonadores para la configuración de la pieza. A lo largo del proceso de recolección en el que se buscaba reunir el universo objetual que rodea a la temática de la obra, se abrieron diversos ámbitos de significación que fueron indispensables para el modelado de la propuesta escénica.

A continuación, se citan los distintos niveles de significación planteados por los miembros del colectivo para trabajar con el universo objetual del montaje, con tal de poder realizar un ejercicio comparativo entre diversas estrategias de abordar el documento o los objetos en distintas piezas escénicas:

1. El lugar que estos productos, reducidos a la condición de desechos y restos, guardan en los circuitos de consumo y de la producción industrial frente a los grandes emporios refresqueros.
2. Su cualidad de “nuevos objetos”, al ser extraídos del contexto marginal donde se ubican; un valor testimonial como residuos ruinosos del colapso de una empresa, y un valor estético que los desplaza de su condición de mercancía hacia otras y nuevas lecturas.
3. El “objeto encontrado” no ha sido recolectado del contexto de manera aislada bajo criterios sólo estéticos, sino en un intercambio colaborativo: un trueque o una negociación con la comunidad y con el contexto. Las cajas, las botellas, los distintivos de la empresa, tienen un propietario. Y en el intercambio se sucede una recolección de la memoria y los relatos consecuentes que de varias maneras reconstruyen el itinerario de la ruina. Estos vestigios o remanentes tejerían en la comunidad la historiografía de una ruina industrial que también es parte integral de la identidad de las comunidades. Los objetos acumulados son un intento de

---

<sup>204</sup> “Sidra Pino, vestigios de una serie”. Disponible en:  
<<http://www.murmurante.org/sidra-pino.html>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

reconformación de la ruina, pero también lo es la evocación y la puesta en actualidad de los vestigios de la SP<sup>205</sup> y SCH.<sup>206</sup>

4. La acumulación y recolección en las comunidades tiene un propósito de acción social inmediata y otro ulterior: la acción de la recolección genera ya relatos, dinámicas de intercambio, experiencias de relación inmediata y evocaciones experienciales pasadas y presentes. Estos materiales se resuelven en la culminación del evento comunitario como una devolución de los relatos colectados y en comparecencias testimoniales de los informantes alrededor de los objetos y, más adelante, en la composición final de una pieza arquitectural formada de la objetualidad acumulada en estas experiencias.<sup>207</sup>

Los diversos niveles de significación asignados a los objetos recolectados durante el proceso de investigación, pasados a través del proceso del laboratorio escénico, dieron como resultado una pieza que busca ser –en palabra de sus creadores– no una instalación, sino un archivo móvil sobre la memoria a través del cual se activen diversos tipos de relación:

se visibilizarán las relaciones, tensiones, diálogos y desavenencias que la comunidad sostiene con un par de productos que han contribuido a la conformación de su identidad regional... La pieza, entonces, no será instalación ni escultura, sino una corporeidad memoriosa y comunitaria insertada en diversos puntos del espacio público y cotidiano.<sup>208</sup>

Como se puede apreciar, esta obra nos permite conocer vías alternativas para trabajar con los objetos, gracias a que la compañía apela a distintas estrategias de trabajo en cada nuevo proyecto que realiza. Las estrategias que se implementaron en *Amarillo*, por ejemplo, difieren respecto a las que ahora estamos analizando, pues en aquel montaje –como ya se estudió– se analizó la cuestión de los objetos desde la concepción de los tres estados expuestos.<sup>209</sup> En *Sidra Pino, vestigios de una serie* –en cambio–, la manera de trabajar con los objetos fue a través del análisis de los intercambios afectivos y simbólicos derivados del interés y utilización de los mismos.

Esta comparativa permite apreciar que Teatro Línea de Sombra construye nuevas metodologías en cada trabajo que emprende. La búsqueda de los materiales, así como el análisis y el trabajo que se elabora a través de estos medios, genera una serie de estrategias diversas que alimentan de múltiples formas a la escena contemporánea.

---

<sup>205</sup> Sidra Pino

<sup>206</sup> Soldado de Chocolate.

<sup>207</sup> “La recolección”. Disponible en <<http://www.murmurante.org/la-recoleccion.html>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

<sup>208</sup> “La pieza”. Disponible en <<http://www.murmurante.org/la-pieza.html>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

<sup>209</sup> Ver más arriba el apartado correspondiente a *Amarillo*.

### 3.3.7. Pequeños territorios en reconstrucción

Mediante esta pieza se trata el caso de mujeres colombianas desplazadas por el conflicto armado en su país. De nueva cuenta, Teatro Línea de Sombra retorna aquí al tema de la emigración:

Decidimos ir a buscarlas, la primera vez que estuvimos en Colombia fue en 2012 y después en 2013; simplemente fuimos a conocer la experiencia y a estar con ellas; a partir de ahí hicimos un trabajo escénico con una mirada artística sobre lo que allá había pasado.<sup>210</sup>

Un documento sirve en este caso como detonante para despertar el interés de la agrupación: el artículo titulado “La ciudad de las mujeres”, que aparece en la revista *Proceso* en el año 2012:

Es “La Ciudad de las Mujeres”, una ciudadela donde 98 familias pertenecientes a la Liga de Mujeres Desplazadas rehicieron su vida de entre las cenizas, después de que el conflicto armado las obligó al desplazamiento forzado y calcinó sus sueños.<sup>211</sup>

Un segundo documento que complementó ese impulso para echar a andar el proyecto, fue la novela *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. El crítico literario Fernando García Ramírez reseña dicho libro en la revista *Letras Libres*:

El tema de su libro, que acaba de recibir el premio Alfaguara de novela, es el de dos familias a las que el narcotráfico afecta en lo profundo; su motor es el miedo; su tiempo, aquel en donde la violencia ya cedió el paso a la cicatrización de las heridas; y su método literario, el realismo reflexivo, con breves y reveladores momentos de evocación. *El ruido de las cosas al caer* es una novela, muy bien escrita, sobre el miedo. El miedo de salir a la calle, de salir de noche, de recordar, miedo cada vez que se oye un ruido, se ve una sombra, miedo del futuro, miedo de que el cuerpo no responda; la novela de Juan Gabriel Vásquez es una novela sobre el miedo a la vida. Conocemos en México bien ese miedo. Cada vez más. Miedo porque en cierta ocasión, caminando con un amigo en Bogotá, se acercó a toda velocidad una motocicleta y unos sicarios mataron a su acompañante y a él, al protagonista de esta historia, lo hirieron en la pierna. Desde ese día todo cambió para él... *El ruido de las cosas al caer* narra las desventuras de una generación que durante su infancia y adolescencia padeció el horror de la violencia engendrada por el narcotráfico, y que apenas comienza a desprenderse de él. Violencia de los cárteles contra el Estado, del Ejército contra los cárteles y contra el frente guerrillero, violencia legal y también paramilitar. Diez años terribles duró esa pesadilla, de la que finalmente parecen salir. Antonio, el protagonista de esta novela, estudia, se casa, su hija está por nacer. Camina por una calle bogotana. Se escucha el ruido de una moto y luego la metralla. Todo cae a su alrededor. Como el ruido –metales y voces confundidos– de un avión al caer. Y luego el miedo como un eco permanente. Porque parece que ya todo terminó. Que

---

<sup>210</sup> “Pequeños territorios en construcción... un testimonio sobre aquello que padece el migrante”. Disponible en:

<<https://intereskena.com/teatro2/pequenos-territorios-en-construccion-testimonio-real-a-traves-del-acto-ficticio/>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

<sup>211</sup> “La ciudad de las mujeres”. Disponible en <<https://www.proceso.com.mx/293435/la-ciudad-de-las-mujeres>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

la guerra se acabó. Pero el miedo y sus secuelas no se borran. Una cicatriz indeleble sobre el cuerpo colombiano.<sup>212</sup>

El tema del horror generado a causa de la violencia inducida por el narcotráfico, el ejército, el frente guerrillero y los paramilitares (que aparece en la novela de Juan Gabriel Vásquez) constituye parte del contenido documental a partir del cual se articula el montaje. La intención, por tanto, es tratar el tema de la violencia, el desplazamiento forzado del cual son víctimas estas mujeres, y el miedo a un futuro totalmente incierto:

Decidimos, de manera arbitraria, articular esta obra a partir de tres personajes: un bloque de hormigón, un hipopótamo y unas cartas sin destinatario como figuras para poder hablar de la violencia, el desplazamiento forzado y el miedo al futuro.<sup>213</sup>

Los bloques de hormigón funcionan como una especie de sinécdoque, representando el momento de la construcción de la Ciudad de las Mujeres:

Lo primero que hicieron fue un bloque de hormigón sólido y resistente. Tan resistente como para construir un universo. Un universo modesto pero, al fin, algo que era de ellas.<sup>214</sup>

El acto de construir denota distintos significados en el proceso teatral, tales como la tenacidad y organización de un grupo de mujeres que fueron capaces de generar un espacio para poder vivir, o el tránsito por el que cada una de ellas tuvo que pasar para reconstruirse a sí misma tras haber tenido grandes pérdidas:

Es difícil imaginar a estas mujeres, campesinas la mayoría, algunas canosas, otras con complexión de adolescentes, mientras levantaban con sus manos las seis cuadras con casas, fabricaban ladrillos, amarraban varillas o supervisaban obras. La tarea no fue fácil. No sólo por los años que les llevó levantar cada vivienda, buscar terrenos y conseguir créditos. Sino por los años de trabajo para reconstruirse como personas después de haber abandonado su vida huyendo de la guerra. La mayoría llegaron a los barriales de Cartagena cargando pesadillas, encorvadas por el dolor de haber enterrado al esposo o a los hijos, o haber visto cómo algún grupo armado se los llevaba. Muchas quedaron solas, a cargo de los hijos que sobrevivieron.<sup>215</sup>

Es importante mencionar que gran parte de estas mujeres, después de haberse dedicado a construir la ciudad, iniciaron un proceso para estudiar leyes. Ganaron así una conciencia y

---

<sup>212</sup> “El ruido de las cosas al caer, de Juan Gabriel Vásquez”. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-ruido-las-cosas-al-caer-juan-gabriel-vasquez>> (fecha de consulta: 14 de septiembre de 2018).

<sup>213</sup> Fragmento de la obra *Pequeños territorios en reconstrucción*. Disponible en: <<https://vimeo.com/119590511>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> “La ciudad de las mujeres”. Disponible en: <<https://www.proceso.com.mx/293435/la-ciudad-de-las-mujeres>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

preparación más especializada para defenderse legalmente de los ultrajes de los que habían sido víctimas:

Comenzaron por entender qué es “un servidor público”, qué es “la Constitución del 91”, qué es “derecho internacional humanitario” y cuáles los derechos de las mujeres. Después, el tema de la impunidad empezó a calarles profundo. Se saben víctimas de un conflicto que no provocaron y empiezan a interesarse por entender cuáles son las leyes del conflicto, qué es el narco-paramilitarismo, la concentración de tierras y riquezas, la globalización económica, el negocio de la guerra, y cómo impacta todo eso en la vida de las mujeres.<sup>216</sup>

Para los miembros de Teatro Línea de Sombra, el acto de construir y construirse se torna en un tema fundamental para afrontar el futuro colectivo. La maestra Alicia Laguna (actriz y fundadora de la compañía) reconoce en la acción de aquellas mujeres un gesto esperanzador, adoptándola como un modelo a seguir. La pieza funciona como una especie de homenaje a esa capacidad de reconstruirse mediante la voluntad y el trabajo, al tiempo que también invita a reflexionar sobre las acciones de cada uno de nosotros cuando están orientadas a generar cambios, mientras los otros actúan también para complementar un quehacer que nos compete a todos. El ambiente de destrucción y asedio, obliga a las víctimas a generar constantemente estrategias de sobrevivencia. La construcción constante de resistencia frente a la devastación que se vive en Colombia y en muchas partes del mundo, reconforta y ofrece vías para escapar a la devastación:

El campesino ha sido el que más ha padecido este fenómeno y, justo lo que nos pasó con el proyecto de las mujeres, fue ver la posibilidad de encontrar una mirada hacia el futuro y decidir literalmente: “construyo”; porque en este caso, ellas hicieron las casas con sus manos, hicieron bloques y ellas construyeron este nuevo espacio. Esta acción nos parece fundamental para encontrar una esperanza.<sup>217</sup>

Otro tema primordial en el proceso –relacionado también con la esperanza– fue el de la niñez, punto de partida para elaborar preguntas en relación al futuro: ¿qué les espera a las generaciones de niños que viven en constante amenaza por parte de la estructura política-paramilitar de la zona? La ejemplar capacidad de organización social de las mujeres que protagonizan el episodio, identifica plenamente dicho problema como una amenaza que afecta frontalmente a sus intereses. De ahí el acierto, en la decisión de Teatro Línea de Sombra, de haber integrado a dos niños<sup>218</sup> al montaje, a lo largo del cual ellos construyen un espacio simbólico y comparten sus expectativas con el público:

---

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Comentario realizado por la maestra Alicia Laguna durante la presentación de la pieza.

<sup>218</sup> En la obra, aparecen un niño y una niña, ambos habitantes de la Ciudad de las Mujeres.

Con estas piezas vamos a construir unas casas.<sup>219</sup>

Esta intención es anunciada por un niño colombiano que ha sido desplazado por la guerra. Mientras dice su texto, él se encuentra con otra niña en la zona derecha del proscenio, construyendo una casa en una maqueta (acción que ambos continuarán desarrollando durante toda la obra). Al finalizar el evento, se dirigen al público para compartir sus sueños en relación a aquello que quisieran ser de grandes. Tanto sus acciones como sus palabras tienen una gran carga simbólica y emotiva, debido a que mientras van construyendo la obra que el espectador está atestiguando, construyen también, simbólicamente, un espacio que se han visto forzados a abandonar en la realidad: su propia casa.

De esta manera, se dimensiona la cuestión de la integración de “lo real” que el teatro documento posdramático busca por lo común llevar a cabo, pues no se expone solamente una situación terrible sobre el escenario, sino que también se nos presenta a las víctimas reales y su reconstrucción.<sup>220</sup> Arriba del escenario, la actriz Zuadd Atala narra los motivos por los que los niños están presentes en el montaje:

Todo empezó hace un mes cuando nos escribió Ana Luz Ortega un correo electrónico que decía: “Queridos amigos, la Ciudad de las Mujeres se ha quedado sin niños y sin niñas. Al parecer, hace tiempo, cuando los niños venían de una excursión de Cartagena camino a Ciudad de las Mujeres, el chofer que los llevaba –que era un chofer de transporte escolar (...)– les hizo una pregunta: ¿Qué deseos tienen en colectivo?, ¿qué quieren realizar? Y todos, al unísono, dijeron lo mismo: ¡Queremos salir de nuestro país, antes de crecer, ya tenemos la ruta estudiadísima; sabemos lo que tenemos que hacer! El chofer les dijo que su plan era absurdo y les pregunto: ¿A dónde quieren ir? –¡A la ciudad de México! (...)– Hace tiempo, en realidad hace dos días, recibimos una llamada de una niña que nos pedía que la recogiéramos aquí en el aeropuerto Benito Juárez y –para nuestra sorpresa (...)– habían sólo dos niños: una niña y un niño. La niña dice que quiere ser pediatra, cantante o actriz. El niño quiere ser pintor, antropólogo y actor”.<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Frase con la que da inicio la obra *Pequeños territorios en reconstrucción*. Disponible en: <<https://vimeo.com/159435681>> (fecha de consulta: 24 de agosto de 2018).

<sup>220</sup> Es importante destacar que esta estrategia de integrar niños en escena, también está presente en el trabajo de Rimini Protokoll que lleva por nombre *Airpot Kids*, así como en el montaje *Inferno* de Romeo Castellucci. Si bien los paradigmas en los que estos montajes se mueven son distintos, así como las temáticas que se abordan –*Airpot Kids* se circunscribe al paradigma discursivo e *Inferno* al asociativo–, el acto de integrar niños que no son actores, sino que se representan a sí mismos (performers), resulta altamente entrañable en ambos casos.

<sup>221</sup> Fragmento de la obra *Pequeños territorios en reconstrucción*. Disponible en: <<https://vimeo.com/104635709>> (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

Otros elementos documentales que construyen el trabajo son los que tratan el tema del exilio, la libertad, los contrastes entre el excesivo poder de los narcotraficantes frente al alto nivel de desesperanza, miseria y muerte que respiran gran parte de los ciudadanos colombianos. El montaje analiza una situación de gran complejidad, la cual parece no tener una solución clara y objetiva (los motivos por los que se desarrollan estas problemáticas son múltiples, obedecen a factores como la corrupción, el abuso del poder, el deficiente nivel de educación, el narcotráfico, las marcadas diferencias económicas y las pocas oportunidades de desarrollo laboral).

La compañía asume su incapacidad de encontrar alternativas eficaces que detonen cambios reales; su trabajo no pretende más alcance que el de visibilizar la situación abordada. Pero es probable que este acto de visibilización sea un primer paso para buscar producir cambios, pues arrojar luz sobre una situación que permanece regularmente escondida o manipulada por los medios de comunicación, genera algún nivel de consciencia que puede alentar transformaciones. Aunque buena parte de las propuestas de teatro documento pretenden contribuir a influir sobre la realidad de manera patente, esto se queda la mayoría de las veces en un objetivo de carácter utópico. En un mundo tan complejo como el nuestro, es comprensible que realizar un trabajo escénico no pueda ser suficiente, de tal suerte que los artistas interesados en impactar sobre la realidad necesiten complementar dicho ejercicio con una labor orquestada con o contra las diversas fuerzas gubernamentales; así como pensar en nuevas estrategias adaptadas a cada contexto que impulsen actos de transformación evidente:

Mientras trabajábamos, pensábamos que podríamos encontrar algunas certezas acerca de aquel impulso que tuvimos para ir a un lugar tan lejano –un lugar al que, por cierto, nadie nos invitó–. No encontramos ninguna certeza, más bien aparecieron muchas dudas que aún están sin resolver.<sup>222</sup>

En todo caso, este montaje es un detonador de reflexiones tanto para los artistas como para los espectadores. Reflexiones que, inevitablemente, fomentarán la posibilidad de imaginar mejores mundos.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*



### 3.3.8. *El puro lugar*

Esta pieza se llevó a cabo en Xalapa a partir de una petición del dramaturgo Luis Mario Moncada, quien había solicitado a Teatro Línea de Sombra un montaje que tomara como eje cierto suceso histórico. En él, unos actores de la “Infantería Teatral” de la Universidad Veracruzana fueron gravemente heridos por miembros de un grupo de ultraderecha durante la representación de *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera, la noche del 28 de junio de 1981 en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la Ciudad de México:

La noche de aquel domingo, las personas que acudieron a ver la controvertida puesta en escena pensaron que los 60 jóvenes que se levantaron de las primeras filas, armados con chacos y trozos de varillas mojadas con ácido, eran parte del elenco. Cuando oyeron los gritos y vieron la sangre regada por el escenario, el público, sin entender qué pasaba, entró en pánico; quiso huir pero varios hombres en la puerta armados con pistolas, impidieron el paso para facilitar la salida a los agresores.<sup>223</sup>

Cuando el colectivo asumió la solicitud de Moncada, decidió iniciar su proceso creativo partiendo de la siguiente pregunta: ¿cómo es que este acontecimiento se actualiza? Decidieron entonces llevar a cabo una estancia en Xalapa y, mientras ya estaban trabajando en dicha ciudad, sobrevino otro acontecimiento violento relacionado también con la Universidad Veracruzana. El 5 de junio de 2015, un grupo de diez militares entró al departamento de unos estudiantes de la Facultad de Ciencias mientras éstos se encontraban celebrando una fiesta y golpeó a los inquilinos e invitados hasta casi matarlos. La compañía relacionó este último suceso con aquel que les habían encomendado tratar (la golpiza de 1981 contra los actores en el teatro Juan Ruíz de Alarcón); a partir de esta analogía comenzaron a trabajar indagando en las correspondencias entre ambos eventos:

Esto sucedió durante la época más cruda del Duartismo.<sup>224</sup> Mucha represión, muchos desaparecidos. La presencia de los zetas era determinante. Represión estudiantil y saqueo.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> “Cuando católicos atacaron con ácido y chacos a actores de la UV”. Disponible en: <<http://sociedadtrespuntocero.com/2016/06/cuando-catolicos-atacaron-con-acido-y-chacos-a-actores-de-la-uv/>> (fecha de consulta: 15 de agosto de 2018).

<sup>224</sup> El ex gobernador de Veracruz, Javier Duarte, está acusado de los siguientes siete delitos: delincuencia organizada, operaciones con recursos de procedencia ilícita, abuso de autoridad, incumplimiento de un deber legal, peculado, tráfico de influencia y coalición.

<sup>225</sup> Fragmento de una entrevista realizada al Maestro Jorge Vargas, por el investigador de la presente tesis, el día 13 de marzo de 2018 en la Quiñonera.

La primera acción del grupo fue ir a conocer el departamento en donde habían sido golpeados los estudiantes por los militares y comenzar a trabajar en dicho espacio, al tiempo que generaban un banco de documentos y testimonios con los cuales dieron forma a la pieza:

Decidimos ir al lugar a conocer el sitio, y una vez que estábamos allí vimos un letrero que decía “Se renta”. Y entonces lo rentamos por un año y luego convocamos a todos los actores de la Veracruzana y dijimos: ahora sí que hay “pieza”. Y la pieza consistía en trabajar alrededor de este hecho y del suceso de *Cúcara* y *Mácara*, pero todo lo que ocurriera tendría que ocurrir en ese cuartito... Entonces decidimos trabajar con todo el barrio.<sup>226</sup>

Como resultado de trabajar en el barrio aledaño al departamento, surgió un tercer evento histórico que interesó al colectivo por la relación que guardaba con los dos casos de violencia (los perpetrados, respectivamente, por militares y fanáticos religiosos). Dicho evento ocurrió en 1924 y consistió en la matanza de diez obreros en el barrio de San Bruno.<sup>227</sup>

Cuando supimos de aquella golpiza nos preguntamos: ¿qué es lo que emerge para que un evento necesite ser actualizado? Pensamos que lo que emerge es un evento en otro tiempo, el actual, que pone al descubierto una línea de correspondencia que lo despoja de su lastre histórico. Con el paso de las semanas, las preguntas se fueron ensanchando. Nuestras primeras indagaciones en el territorio xalapeño nos fueron ayudando a visualizar un marco donde se implican tanto intereses geopolíticos basados en la acumulación del capital por despojo, como la colusión entre empresas ilegales con operaciones de extrema violencia relacionadas con las élites políticas y gubernamentales corruptas –y en cuya geometría no pueden faltar los grandes capitales de inversión internacional–. Con estos primeros pasos también vino otra revelación, pues Herón Pérez, el nombre de la calle donde está ubicado el cuartito en el que fueron golpeados los jóvenes activistas, fue uno de los “Mártires del 28 de agosto”. Esos mártires fueron 10 obreros anarquistas de la fábrica textil de San Bruno, levantados y asesinados en 1924 presumiblemente por su filiación comunista. La avenida “Mártires del 28 de agosto” conecta el cuarto ubicado en la colonia Francisco Ferrer Guardia con la antigua fábrica y el barrio de San Bruno. Los nombres de las calles aledañas corresponden al resto de los ejecutados en aquel suceso.<sup>228</sup>

Resulta muy interesante el hecho de hacer coincidir tres eventos históricos relacionados con la violencia en un mismo proyecto artístico, pues a través de las correspondencias que se generan entre los acontecimientos, es posible abordar el uso de la violencia como un elemento cíclico e instaurado. Un modo de operar impulsado por los grupos de poder, que lo utilizan como un medio para mantener la situación violenta según su conveniencia:

Tres hechos de violencia cometidos en distintos tiempos pero de una sospechosa simetría, nos permiten pensar que la violencia y las formas que adquiere son prácticas rutinarias de los gobiernos represores,

---

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> Barrio aledaño al departamento en donde fueron golpeados los estudiantes.

<sup>228</sup> Archivo virtual artes escénicas. Disponible en:

<<http://artesesenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1874>> (fecha de consulta: 14 de septiembre de 2018).

vinculadas con los castigos ejemplares, la instalación del miedo y la impunidad asociada a la corrupción de las altas esferas del poder político.<sup>229</sup>

El resultado final consistió en una pieza que entrelazaba los tres hechos a través de una línea que guardaba vínculos con el *site-specific*.<sup>230</sup>

Un proyecto de sitio específico por entregas que entrelaza tres hechos violentos del pasado para pensar el presente en la ciudad de Xalapa, Veracruz: 1) la matanza en 1924 de 10 obreros de una fábrica hoy en ruinas (San Bruno); 2) la golpiza en 1981 a 12 actores veracruzanos en Ciudad de México (*Cúcara* y *Mácara*), y 3) el ultraje cometido contra 8 estudiantes de la UV en junio de 2015.<sup>231</sup>

Cada entrega era un capítulo, de tal suerte que la obra está compuesta por seis episodios:

Capítulo 1, “Cien espectadores, cien itinerarios”. Comprendía recorridos de acompañamiento en las ruinas de la antigua fábrica y en el barrio de San Bruno y Ferrer Guardía:

Para dicho efecto, nos apoyamos en los actores de la ORTEUV,<sup>232</sup> quienes buscaron las historias y los sujetos del barrio tocando literalmente las puertas de los lugareños. Diez actores fueron los que fungieron como etnógrafos transitorios, y otros tanto actores ayudaron también en funciones de producción y levantamiento técnico, pues los diez recorridos se hacían de forma simultánea e íntima, es decir que cada actor llevaba a un solo invitado por cada una de las diez funciones del primer capítulo; por lo cual, al finalizar el primer capítulo, se habían realizado cien recorridos.<sup>233</sup>

Capítulo 2, “Todas las vírgenes”. La intención consistía en realizar una experiencia escénica dirigida a diez espectadores, misma que se llevó a cabo en el departamento donde fueron golpeados los 8 estudiantes de la UV en junio de 2015. En esta presentación, se mostró el caso de la golpiza a los actores de *Cúcara* y *Mácara* sucedida en 1981, a través de un muestreo de documentos, fotografías, maquetas, así como testimonios de las víctimas de la agresión:

Capítulo 3, “Un tropel de bestias”. Se llevó a cabo también en el departamento donde fueron golpeados los alumnos por los militares, y consistió en una coreografía realizada por ocho personas. Esta partitura gestual estaba dirigida también a diez espectadores, con quienes se

---

<sup>229</sup> El puro lugar. Disponible en <<https://elpurolugar.wordpress.com/>>, (fecha de consulta: 15 de agosto de 2018).

<sup>230</sup> El término *site-specific* se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio. Si la pieza se mueve del sitio específico donde ha sido montada, pierde parte sustancial, si no es que todo, de su significado.

<sup>231</sup> El puro lugar. Disponible en <<https://elpurolugar.wordpress.com/>>, (fecha de consulta: 15 de agosto de 2018).

<sup>232</sup> Organización Teatral de la Universidad Veracruzana.

<sup>233</sup> Archivo virtual artes escénicas. Disponible en <<http://artesscénicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1874>>, (fecha de consulta: 14 de septiembre de 2018).

buscaba reflexionar en torno a los 18 cuerpos que se concentraron en ese mismo lugar el día de la golpiza.

Capítulo 4, “Los objetos de la memoria”. Es una propuesta que se generó a partir de objetos recolectados en los barrios de San Bruno y Ferrer Guardía.

Capítulo 5, “Mapas y apariciones”. Se compuso de cartografías que se habían generado a partir de los recorridos por las ruinas de la fábrica y la memoria del barrio, llevados a cabo en el primer capítulo.

Capítulo 6, “Si las paredes hablaran”. Se construyó a partir de una serie de acciones cuyo interés consistía en contribuir a la transformación del espacio en donde fueron violentados los estudiantes, en un sitio de producción de arte, vida y memoria.

La intención de la obra entera, con sus seis capítulos, era entonces la de visibilizar la violencia como un acto cíclico ejercido en contra de los grupos desprotegidos. En este sentido, se trataba de ayudar a evitar que no vuelvan a repetirse ahí las mismas brutalidades. Asumir una postura política que visibilizaba la violencia en pleno Duartismo, resultaba un acto de enorme valentía, riesgo y gran responsabilidad ética; pero si lo que se deseaba era intentar erradicar la violencia, esa serie de actos impulsados por la compañía para intentar mantener viva la memoria constituyó un ejercicio congruente y absolutamente necesario.

En este sentido, resulta atractivo comentar que en las instrucciones para asistir a la pieza, aparecían declarados los principios que debían regir al trabajo, así como parte de la finalidad de participar en la obra:

Las personas que deseen participar de este ejercicio colectivo, al hacerlo, suscriben y reconocen que el lugar elegido para las representaciones se ha erigido ya en un lugar para la memoria, pues el acto allí perpetrado no ha sido esclarecido y por tanto tampoco se ha impartido justicia contra los criminales. Digamos que, al participar con sus cuerpos en el espacio mencionado, cada espectador está asimismo enunciando una declaración de principios: la demanda de impartición de justicia, el apego a la legalidad constitucional, la exigencia de reparación del daño, entre otras.<sup>234</sup>

Por lo tanto, la presencia del espectador se convertía por sí sola en un acto político para exigir justicia:

---

<sup>234</sup> *Ibid.*

Por tal motivo, queremos convocar a la sociedad jalapeña, no solamente a ver una pieza escénica, sino a que hagamos de este acontecimiento colectivo un acto político, o a que hagamos de este acto político un acontecimiento artístico.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> *Ibid.*

### 3.4 Lagartijas Tiradas al Sol y algunas de sus propuestas de teatro documento posdramático

La sociedad ya estaba organizada de alguna manera cuando nosotros llegamos.  
Pero eso no significa que la sociedad esté bien organizada o que el mundo esté correcto.  
Así que no quisimos el mundo como lo habíamos recibido, sino mejor.  
Arturo Gámiz.<sup>236</sup>

Esta agrupación es, sin lugar a dudas, una de las más importantes en la escena documental mexicana contemporánea. Iniciaron sus actividades en 2003, con la obra *Esta es la historia de un niño que creció y todavía se acuerda de algunas cosas*. Sin embargo, no será sino hasta 2006, con el estreno de *Asalto al Agua Transparente*, que su línea de trabajo se decante por un teatro de carácter documental:

*Lagartijas tiradas al sol* es una comunidad de artistas fundada en 2003 por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez. Desarrollan proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida y borrar fronteras entre ambos. Su objetivo es dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. Sus acciones no tienen que ver con el entretenimiento sino que se constituyen como un espacio para pensar.<sup>237</sup>

Sus métodos de trabajo consisten en revisar las formas en que son narrados los eventos históricos desde “lo oficial”, intentando desentrañar cómo es que dichas narrativas se construyen, con la intención de exponer el alto nivel de arbitrariedad que está presente en esas maneras de mostrar la historia (dinámicas en donde es común que resulten favorecidos los intereses de las altas cúpulas).

En contraposición a esa manera de exponer la historia, el colectivo busca articular nuevas narrativas en donde se puedan presenciar otros modos de asumir los eventos históricos y, por ende, inaugurar nuevas formas de ver el pasado y asumir el presente:

Estamos muy ligados al teatro documental. Nuestra idea es hablar sobre temas reales, porque nos interesa mucho que el público tenga no sólo opiniones sobre la historia que se le cuenta, sino una relación con ella. Nuestro propósito es, pues, compartir los referentes con los espectadores y tener una negociación entre lo que nosotros decimos y ellos creen.<sup>238</sup>

Con la intención de poder revisar cómo es que se construyen sus procesos creativos, analizaremos tres de sus piezas: *El rumor del incendio* (2010), *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán / Proyecto PRI* (2012) y *La democracia en México 1965-2015* (2015).

---

<sup>236</sup> Texto que se proyecta en la obra *El rumor del incendio* de Lagartijas Tiradas al Sol.

<sup>237</sup> Archivo virtual artes escénicas. Disponible en:

<<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=306>> (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018).

<sup>238</sup> “Lagartijas Tiradas al Sol, teatro que incide en la realidad desde hace 10 años”. Disponible en:

<<http://www.jornada.com.mx/2014/05/26/cultura/a09n1cul>> (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018).

Estas piezas tienen en común la exposición de eventualidades que fijan su atención en la situación sociopolítica mexicana, a través de un análisis en torno a la historia oficial, generalmente mediante estrategias que vinculen otros soportes. De tal suerte que el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol no consiste solamente en exponer propuestas escénicas, sino en articular proyectos que integren, por ejemplo, la utilización de blogs o la escritura de libros realizados de manera colaborativa —en ocasiones por los espectadores de sus montajes o por algunos de los propios miembros de la agrupación—, en donde se busca relatar una historia alternativa que genere resistencia frente al relato oficial (tal como sucedió con el libro *La Revolución Institucional*, perteneciente al Proyecto PRI). Un caso singular que merece nuestra atención es la realización del monumental proyecto *La democracia en México 1965-2015*, mismo que se encuentra en proceso de creación y que busca pasar revisión a la situación sociopolítica de los 32 estados que componen la República Mexicana, en los cuales el tema del relato oficial se vive como una narrativa que alienta la desmemoria histórica.

### 3.4.1. *El rumor del incendio*

Este proyecto estaba dividido en tres segmentos distintos: *El rumor del oleaje*, *El rumor del incendio* y *El rumor del momento*. El primer “segmento” consistió en un blog en el cual, a lo largo de siete meses, los miembros del colectivo realizaron entregas quincenales sobre investigaciones que ellos realizaron sobre movimientos armados que habían sucedido en México en la segunda mitad del siglo XX. El segundo “segmento” fue una pieza documental en donde se abordaba la vida de la exguerrillera Margarita Urías. Y el tercer “segmento” consistió en un libro en el que participaron más de una veintena de personas que propusieron posibles alternativas para configurar vías de transformación social.

La intención de este ambicioso y multidisciplinar proyecto era intentar comprender el momento presente a partir de mirar hacia generaciones previas, intentando que esto sirviera como impulso para afrontar la situación actual y futura, contribuyendo a generar transformaciones:

Partimos de la necesidad de mirarnos reflejados en otras personas: de mirar nuestro tiempo en relación a otras generaciones, de crear coordenadas para ubicarnos en el México del año 2010; de la idea de contar una historia que no esté buscando validar un estado de cosas, queremos configurar un relato que nos permita situarnos, entendernos, asentar el presente como un momento en un proceso que ni empieza ni acaba hoy.<sup>239</sup>

Algunas de las preguntas que se hacían los artistas, planteadas como detonadores para el trabajo y que de alguna manera ayudarían a identificar los focos sobre los que buscaban incidir mediante la obra, eran:

¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué heredamos? ¿Qué luchas se libraron antes de que nacióramos? ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura la disidencia hoy? ¿Cómo se construye un mejor país? ¿Cómo se reduce la desigualdad? ¿Cómo procuramos nuestras libertades? ¿Cómo politizamos nuestras vidas? ¿Se puede cambiar a México por la vía armada? ¿No? ¿Entonces cómo? ¿Se puede ser revolucionario e institucional al mismo tiempo? ¿Cómo ser actores? ¿Hay otros sistemas de gestión? ¿Por qué es tan difícil criticar éste? ¿Habría que inventar otro? ¿Mejorar éste? ¿Un error del pasado podría ser una llave para el futuro? ¿Cómo recuperamos la esperanza?<sup>240</sup>

Estas preguntas, así como la investigación realizada por el colectivo, dio como resultado un proyecto en donde se exponía la solvencia y congruencia con la que –en las décadas de los 60 y 70– miles de civiles tomaron las armas para defender sus ideales y transformar su

---

<sup>239</sup> *El rumor del incendio* / Proyecto La Rebeldía. Disponible en:

<<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/el-rumor-del-incendio/>> (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018)

<sup>240</sup> *Ibid.*



contexto. En este sentido, la obra implica un cuestionamiento al grado de quietud en el que la sociedad actual se encuentra, tan alejado del espíritu de rebeldía de las décadas abordadas:

Y así, absolutamente conscientes de las diferencias que nos separan del México de los 60s y 70s, nos sentimos inmersos en una profunda desazón. Enfermos. En un país en el que nos hemos vuelto insensibles a la desigualdad y, a nuestro parecer, incapaces de configurar proyectos políticos portadores de esperanza. Sentimos un enclaustramiento frente a la opinión, muy generalizada, de que el mundo está definitivamente cerrado y que ya no existe más que un único sistema de gestión política, social y cultural. Sistema al que además resulta muy difícil criticar, aunque en lo cotidiano nos enfrentamos a sus enormes grietas, a sus terribles desventajas. La indignación, la resistencia, la protesta, el desvío, la revuelta y la insurrección se nos presentan como cosas del pasado.

Esta investigación, este proyecto, está lejos de ser una arenga para tomar las armas; es, en realidad, una tentativa por recuperar la idea de utopía y la posibilidad de crear nuevos pensamientos que nos permitan imaginar mundos más justos.<sup>241</sup>

La estrategia que el colectivo eligió para la realización del segundo segmento (aquel que se vincula más directamente con la creación escénica, *El rumor del incendio*), tomó como punto de partida la vida de la maestra y ex guerrillera Margarita Urías. Este tipo de propuestas, que en la actualidad se ha convertido en una estrategia de creación muy común para los artistas que trabajan con documentos, podría quedar englobado dentro del biodrama.<sup>242</sup> En esta particular manera de afrontar el trabajo escénico, la frontera entre la ficción y la biografía se vislumbra delgada y en ocasiones indefinida:

Este tipo de teatro no trabaja sobre un texto previo, sino que organiza su dinámica a partir de ciertos elementos biográficos. El lugar del texto dramático será suplantado, en este tipo de narrativas, por un trabajo creativo de elaboración, previo a la configuración de la puesta teatral, en el que intervienen narraciones biográficas, objetos personales, documentos, etc.<sup>243</sup>

El biodrama está muy presente en los métodos de construcción escénica actuales. Lo podemos ver ejemplificado en trabajos como *Baños Roma* de Teatro Línea de Sombra, así como en otros de los montajes de Lagartijas Tiradas al Sol (*Montserrat*, *Tijuana* y *Veracruz*, *nos estamos deforestando o como extrañar Xalapa*, por mencionar algunos). También es utilizado en algunos trabajos del creador escénico Bernardo Gamboa, de la compañía Bola de Carne, así como en proyectos de creadores de la provincia (Mariana Chávez, Aristeo Mora de Anda, director de la Compañía La Opcional, y Calafia Piña, por dar sólo algunos ejemplos):

El Biodrama se inscribe en lo que se podría llamar el “retorno de lo real” en el campo de la representación. La idea aparece en un contexto saturado de ficción, en el que el espectáculo –como ya

---

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> Concepto acuñado por Vivi Tellas en el año 2002, para referirse a la exploración de biografías como detonante de creación y posible material escénico.

<sup>243</sup> Centro de investigaciones artísticas. Disponible en:  
<<http://ciacentro.org.ar/node/1479>> (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018)

lo había advertido el situacionismo a fines de los años 50- desborda los límites del arte y la industria del entretenimiento, y va avanzando progresivamente sobre las zonas más públicas e íntimas de la existencia.<sup>244</sup>

El concepto de biodrama fue formulado por la creadora escénica argentina Vivi Tellas, y se refiere a la producción que se enfoca en el trabajo con lo biográfico. La característica más representativa de estas propuestas escénicas suele ser la sustitución de actores por personas que se encargan de presentar sus propias biografías, esto es, los cuerpos que se integran a la escena no lo hacen con la intención de representar un rol, sino para compartirnos rasgos de sus propias vidas. En contrapartida, el teatro documento no se realiza comúnmente con personas reales sino mediante actores que encarnan roles, de manera que la integración de los elementos tomados de la realidad no se refleja a través de los cuerpos que aparecen en la escena, sino mediante los documentos expuestos. En resumen, en el biodrama las personas se asumen como documentos que ayudan a visibilizar una situación; mientras que en el teatro documento, la materia prima son los distintos tipos de documentos que se integran en la obra.

---

<sup>244</sup> *Ibid.*

### 3.4.2. *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán / Proyecto PRI*

La obra es resultado de una investigación en torno a los 71 años que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) estuvo ocupando ininterrumpidamente la presidencia de México. Uno de los principales detonantes que orilló a la agrupación a trabajar con este tema, fue la posibilidad de que el PRI regresara al poder luego de 12 años de alternancia política (como al final sucedió).<sup>245</sup>

Hicimos una revisión histórica (nuestra) de un periodo que no vivimos en su mayoría: los 71 años de gobierno del PRI, de 1929 al 2000.<sup>246</sup>

Así, el proyecto se compone de dos propuestas: un libro titulado *La Revolución Institucional* y el montaje que lleva por nombre *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Mediante ambos soportes se intenta hacer una revisión en torno al partido, analizando los métodos de los que éste se valió para mantenerse durante tanto tiempo gobernando al país. La transmisión de una historia oficial impulsada desde el PRI fue uno de los elementos claves en el proceso de monopolización de la presidencia, ya que de esa manera, se instauraba una especie de amnesia colectiva que impulsaba la permanencia:

La historia oficial no es otra cosa que una interpretación específica del pasado. Una manera de determinar el presente a partir del pasado, una forma de justificarlo. Promueve un sentimiento de unidad y legitima un régimen. Normalmente se presenta como unívoca y además cuenta con mayores posibilidades de difusión que las de cualquier otro relato.<sup>247</sup>

Ante esta manera oficial de relatar el acontecer político, Lagartijas Tiradas al Sol contrapone su propio relato, que busca articular una mirada más aguda y crítica sobre algunos eventos clave que han sido determinantes para el país:

Queremos generar una distancia para identificar y explicarnos el México de hoy. Nos parece importante profundizar en una historia que dimos por sentada.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> El día 2 de julio del año 2000, el Partido Acción Nacional (PAN) obtuvo el triunfo de las elecciones presidenciales, lo que llevó a la presidencia al Lic. Vicente Fox Quesada. Tras dicho sexenio, el PAN nuevamente ganó las elecciones presidenciales, convirtiendo al Lic. Felipe Calderón Hinojosa en presidente de México.

<sup>246</sup> *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán / Proyecto PRI*. Disponible en: <<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/>> (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ibid.*

Esta propuesta escénica, para lograr compartir su premisa de que “parte de lo que somos es el cuento que nos contamos de lo que somos”,<sup>249</sup> es realizada a través del juego de ida y vuelta entre ficción –en donde se muestra aquello que acontece a una familia a lo largo de tres generaciones– y material documental, que según la crítica de teatro Luz Emilia Aguilar Zinser, ayuda a presentar:

sucesos de especial significación para el presente: el maximato antidemocrático y el cardenismo que emprendió un reparto agrario a gran escala, consolidó el corporativismo y consumó la expropiación petrolera. Ahí están Miguel Alemán y su ambición de hacer negocio a todo precio, Díaz Ordaz y la matanza del 68, el repudio estudiantil a Luis Echeverría, quien abrió el país al exilio latinoamericano, los recurrentes lloriqueos de López Portillo, la alianza Televisa-Salinas, con los patéticos videos de “artistas” cantando a México y al proyecto del presidente neoliberal, el asesinato de Colosio y la llegada de Fox al poder. La historia del PRI naturalmente se desliza hacia lo grotesco.<sup>250</sup>

Un elemento digno de destacarse es el tan acertado uso de los sistemas de significación. A través de una mínima cantidad de elementos (tres actores en escena: Luisa Pardo, Gabino Rodríguez y Francisco Barreiro) se logra representar a los quince expresidentes priistas y a otros tantos personajes. La utilización de máscaras, así como de letreros y múltiples vestuarios se convierte en material indispensable para tal fin. Otro recurso que debe mencionarse (puesto que se ha convertido en seña de identidad del grupo), es el uso de proyecciones en las que se presentan entrevistas, testimonios y grabaciones de sucesos históricos del país, así como la utilización de maquetas. Sin lugar a dudas, el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol se ha convertido en un referente de gran envergadura a nivel nacional e internacional. Las palabras que le dedica la reputada crítica Aguilar Zinser en la columna del *Excelsior* titulada “Para entender el presente”, hacen honor a un trabajo congruente y necesario dentro del vasto y heterogéneo horizonte teatral mexicano:

Pocos grupos en México tienen la capacidad de relacionarse con la sociedad en que viven con mirada tan crítica, pertinente, con una capacidad entrañable de hacer del teatro vida, presente, memoria y espacio de reflexión como Lagartijas Tiradas al Sol.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> “Para entender el presente”. Disponible en <<http://www.excelsior.com.mx/opinion/luz-emilia-aguilarz/2013/12/05/932105>> (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> “Actualidades escénicas”. Disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/?p=360129>> (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

### 3.4.3. *La democracia en México 1965-2015*

Este ambicioso proyecto consiste en 32 piezas, cada una de ellas pensada para hacer un análisis tanto sociopolítico como biográfico sobre cada uno de los estados que componen la República Mexicana:

Son conscientes de la dificultad ética que entraña hablar del dolor de los demás; por ello, deciden entrelazar los hechos objetivos que explican —el mapa situacional— con la microhistoria, sus propias experiencias y sentimientos en contacto con esa realidad tan suya y al mismo tiempo tan ajena.<sup>252</sup>

La intención de esta colosal propuesta es verificar cuál ha sido el proceso para implementar el sistema democrático en el país. Hasta el momento han sido representadas solamente tres piezas: *Tijuana*; *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*; y *Santiago Amoukalli*. Sus estrenos han tenido lugar en ciudades españolas con una importante aceptación por parte del público europeo.

La primera obra (*Tijuana*) consiste en un monólogo realizado por Gabino Rodríguez, donde él expone su propia experiencia tras haber asumido una identidad ficticia para poder trabajar en una maquiladora. Rodríguez estuvo trabajando a lo largo de 176 días en una fábrica, ganando el salario mínimo y afrontando la vida desde la situación que implica ser un obrero en la frontera. El material textual se construye a partir de textos de Martín Caparros, Günter Wallraff y Andrés Solano, así como de una serie de imágenes en donde se documenta el proceso por el que tuvo que pasar el artista para llegar a la frontera. Se integran también fragmentos de una bitácora en donde el intérprete narra sus peripecias a lo largo de ese fatigoso recorrido. Toda esta información nos permite conocer tanto los gastos como los salarios que percibe una persona en condiciones tan precarias:

Lo que su salario le dejaba para “caprichos”, una vez descontados el alquiler y los productos de primera necesidad, ascendía, con suerte, a 20.3 pesos —más o menos un euro— al día. El actor ofrece datos muy precisos, numéricos, sobre la vida que llevaba allí; así, sabemos la hora en que empezaba su turno (6.45), el precio del billete del camión que lo llevaba a la fábrica (8 pesos), y el número de prendas empacadas (1,253).<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> “La democracia en México, un proyecto de Lagartijas Tiradas al Sol”. Disponible en: <<https://www.culturamas.es/blog/2016/10/18/la-democracia-en-mexico-un-proyecto-de-lagartijas-tiradas-al-sol/>> (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

<sup>253</sup> *Ibid.*

De esta manera, el proyecto buscaba confirmar el hecho de que la explotación, así como la situación de vivir con el salario mínimo, se convierte en un factor determinante que impulsa a la gente a la delincuencia como una salida para poder sobrevivir.

La segunda propuesta, denominada *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*, consiste en una conferencia performativa (en la línea de los trabajos de Rabih Mroué) que corre a cargo de Luisa Pardo. La creadora enfoca su atención en su ciudad natal (Xalapa), intentando al mismo tiempo explicar la situación actual de violencia que se padece en Veracruz (el estado del cual Xalapa es la capital). Para lograr su cometido, Pardo se enfoca en la activista Nadia Vera y el periodista Rubén Espinosa, quienes fueron asesinados el 31 de julio de 2015 –junto con tres personas más– en la Colonia Narvarte de la Ciudad de México, luego de haber huido de Veracruz por haber sido amenazados de muerte:

Dado que Pardo “a veces sentía que no tenía el derecho de hablar de esto porque es un dolor tan grande que no puedo ni imaginarlo”, quiso levantar esta pieza de denuncia a partir de su vínculo emocional con la ciudad que la vio crecer.<sup>254</sup>

La pieza entonces se articula a partir de fragmentos que exponen la serie de vejaciones y ultrajes que han ido convirtiendo a una ciudad que en algún momento fue habitable, en un sitio extremadamente violento que orilla a la huida:

El monólogo empieza con la mención de una noticia aparecida en febrero de 2016 en el periódico digital *La silla rota*, donde se informaba del hallazgo de un hueso humano calcinado. Ello nos sitúa ya en las coordenadas de un país en que la vida vale muy poco.<sup>255</sup>

Se destacan los contrastes que conjugan el acto de rememorar un pasado idílico (la infancia de Pardo) con un presente que se observa terrible:

En un lugar donde crecen flores tan hermosas, ¿cómo pueden suceder cosas tan terribles?<sup>256</sup>

Xalapa es hoy un lugar altamente inseguro, en el que la ciudadanía padece una profunda crisis económica y social. Los soldados, asesinatos y retenes se han convertido en parte de un paisaje habitual y asumido. Un espacio que en el pasado impulsó el pensamiento crítico y el florecimiento de las artes es hoy un lugar de ruina:

Es ver de cerca el problema acallado de un estado de la República Mexicana que lleva casi doce años gobernado por una alianza entre los narcotraficantes y los políticos y, desde la tercera década del siglo XX, no ha tenido otro partido en el poder que el PRI. Veracruz es el estado donde creció Luisa Pardo.

---

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*

Veracruz es una delgada franja de tierra con costa y montañas, mucha pobreza y violencia, asesinatos, desapariciones y silencio. La intervención de Luisa Pardo intentará contener muchas otras voces, imágenes e imaginarios que nacen de otras personas. Personas que al igual que ella, extrañan su tierra como una tierra fértil para el arte, para el pensamiento crítico, para la expresión, para el amor, para vivir.<sup>257</sup>

Esta situación resulta motivo suficiente para generar una propuesta donde la memoria colectiva pueda funcionar como catalizador, que ayude a impulsar el rescate de una localidad que exige transformaciones.

La tercera pieza que forma parte de este colosal proyecto en curso, es *Santiago Amoukalli*. El sitio que se investiga es una comunidad nahua ubicada en el suroeste de México. A través de un trabajo que constantemente oscila entre la realidad y la ficción, nos adentramos en la exposición de los acontecimientos: a manera de documental autobiográfico, se nos muestra a los actores Luisa Pardo y Gabino Rodríguez invitados por una ONG a Santiago Amoukalli para dar clases de teatro a niños. Dicha invitación será el camino de ambos intérpretes hacia la posibilidad de integrarse a la comunidad y conocer de primera mano las condiciones de vida de sus habitantes. A través del montaje, nos convertimos así en testigos de las desfavorables condiciones en las que viven los pobladores. Temas como los altos índices de pobreza, el maltrato a la mujer y el alto nivel del alcoholismo que padece gran parte de sus habitantes cobran visibilidad:

Hablamos de un México que nos queda muy lejos, tanto, que a veces nos parece invisible pero ahí está.<sup>258</sup>

Esta pieza resulta muy interesante, precisamente por su capacidad de visibilizar temas que muchas veces escapan al radar de los acontecimientos considerados más llamativos. El punto de vista de la microhistoria cobra fuerza, ya que las aproximaciones en torno a este tipo de documental parten de la necesidad de huir de los lugares comunes para dar cabida a situaciones que podrían pasar inadvertidas por pertenecer a espacios muy periféricos. Santiago Amoukalli es, por lo tanto, un recordatorio que nos invita a dirigir la mirada a aquello que pasa desapercibido.

---

<sup>257</sup> “El lugar sin límites”. Disponible en <<https://ellugarsinlimites.com/2016/09/05/luisa-pardo-lagartijas-tiradas-al-sol/>> (fecha de última consulta: 21 de agosto de 2018).

<sup>258</sup> “Santiago Amoukalli”. Disponible en: <<https://elmilagro.org.mx/santiago-amoukalli/>> (fecha de última consulta: 21 de agosto de 2018).

La labor de la agrupación resulta muy admirable, ya que en su trabajo se cohesionan la valentía y el compromiso ético con solvencia creativa –elementos que podemos verificar en todos y cada uno de sus proyectos, en los que se hace una relectura del pasado con la intención de incidir en transformaciones para nuestro presente.

Una cita de *El teatro como institución moral*, de Friedrich Schiller, podría servir para valorar y compendiar el pertinente trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol:

El teatro es el canal social en que la luz de la sabiduría fluye de la porción pensante superior de la población y difunde desde ahí su suave resplandor por todo el estado. Los conceptos más veraces, los principios más refinados y los sentimientos más profundos fluyen de aquí a las arterias de la nación. Desaparece la bruma de la barbarie y la más negra superstición. La noche cede ante la luz conquistadora. (Schiller, 1784: 12)

Sin lugar a dudas, la finalidad de esta agrupación ha consistido en contribuir a generar un grado de consciencia que ayude a disipar el alto grado de desigualdad social que se vive en el México contemporáneo. La barbarie que está presente en la sociedad mexicana puede desvanecerse; sin embargo, es necesario no sólo el teatro, sino también acciones complementarias que impulsen posibles cambios.



### **3.5. Compañías y directores contemporáneos y el enfoque documental**

Las compañías y creadores que a partir de este punto revisaremos no están totalmente enfocadas en trabajar en una línea plenamente documental, a la manera de Lagartijas Tiradas al Sol y Teatro Línea de Sombra. Como acabamos de corroborar, estas últimas agrupaciones han mantenido una producción totalmente vinculada a la temática de la presente investigación a lo largo de su trayectoria profesional, sujetos de un quehacer teatral en el que la ética y la intencionalidad de generar transformaciones se ha convertido en elemento medular de sus aportaciones escénicas (lo que hoy les ha dado seña de identidad).

En las propuestas de los siguientes grupos y creadores también se identifica una postura ética y un interés por generar cambios dentro de los contextos en donde se exponen las creaciones escénicas; sin embargo, lo documental se encuentra de manera apenas intermitente en sus trabajos. De tal suerte que el corpus creativo de estos artistas se compone en ocasiones de lo documental, parcialmente, pero también de otras formas de aproximarse a la creación escénica. Las obras de algunos de estos creadores suelen partir a veces de metodologías y procesos distintos a los que hemos estudiado, utilizándose eventualmente documentos como una herramienta más y no como la herramienta principal que detona la propuesta artística. En una época en donde lo liminal y lo expandido ha permeado en múltiples procesos creativos, esto no demerita las propuestas sino todo lo contrario. Esta es razón suficiente para incluir aquí a estos creadores, intentando desentrañar cómo es que opera en su trabajo la utilización de herramientas utilizadas por el teatro documental, tratándose de propuestas que se podrían vincular más bien con el teatro expandido.

### 3.5.1. Teatro Ojo

Teatro Ojo es un ejercicio artístico que disloca la temporalidad desde la experimentación escénica, en un constante cuestionamiento por la representación.<sup>259</sup>

Para intentar desentrañar la postura de Teatro Ojo, así como sus creaciones artísticas, resulta fundamental conocer la formación de Héctor Bourges, su director. Se formó en el CADAC<sup>260</sup> bajo la dirección del maestro y director Héctor Mendoza, quien insistía mucho en la importancia de entender al teatro como un ejercicio que no consiste solamente en dirigir a unos actores que se aprenden un texto, crean un personaje y lo representan en el escenario, sino que tiene otras tantas y diversas maneras de generarse. Esta posibilidad de asumir al teatro como un acto que puede gestarse a partir de otros recursos, medios y soportes, se convirtió en una influencia determinante para la manera en la que Bourges asumiría la escena.

Es importante mencionar que el director de Teatro Ojo ha mostrado también un interés especial por las ciencias políticas, el derecho, la antropología, la historia y el cine documental. Dichas áreas han sido integradas dentro de su específica manera de asumir y crear propuestas escénicas.

Un concepto que se ha convertido en tema de constante reflexión dentro de las propuestas de Teatro Ojo, es el de representación (elemento que continuamente es cuestionado, revisado y analizado desde el cine documental, la antropología y la historia). Por lo tanto, Bourges, así como los miembros que componen el colectivo, regularmente generan sus piezas artísticas a partir de un profundo cuestionamiento en torno a los conceptos representación / presentación:

La representación de la realidad implica preguntarnos, en primera instancia: ¿qué es eso que se llama realidad? –Obviamente no existen respuestas unívocas ni definitivas. Y luego, preguntarnos en qué contexto cultural eso se construye para producir discursos, imágenes y narraciones.<sup>261</sup>

Estas preguntas detonaron que la agrupación llegara a un hallazgo que consistió en asumir el espacio escénico como producción de miradas:

---

<sup>259</sup> Este texto aparece en el video de una entrevista realizada a Héctor Bourges (director de Teatro Ojo) por Fernanda Villegas en el CADAC, el 12 de julio de 2012.

<sup>260</sup> Héctor Azar fundó el Centro de Arte Dramático A. C. en el año de 1975. La intención de su fundador consistió en crear un espacio para la libre creación y experimentación teatral. Actualmente el espacio sigue en operación. Es importante comentar que en el CADAC han impartido cátedra destacados maestros y ha sido también semillero de importantes creadores vinculados con la interpretación, la dirección y la dramaturgia.

<sup>261</sup> Comentario realizado por Bourges en la entrevista realizada por Fernanda Villegas en el CADAC, el 12 de julio de 2012.

Pienso en la mirada como la pensaría Lacan, no sólo como el acto de ver sino con toda la carga cultural, psíquica y psicológica que ella produce, que produce una imagen.<sup>262</sup>

Así, las temáticas en el trabajo de Teatro Ojo girarán alrededor del cuestionamiento en relación a la representación, la mirada, la función política, el espectador y el contexto cultural. Algunas de las propuestas teóricas e ideas que serán fundamentales para la creación de los dispositivos escénicos por parte del colectivo estarán basadas en:

- Textos teóricos de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Dziga Vertov.
- Un especial interés por realizar sus propuestas en espacios públicos en vez de edificios teatrales, con el fin de dislocar la recepción del espectador y proponer nuevas miradas:

En efecto vaciar el edificio teatral de la maquinaria que crea la ilusión de la representación en términos convencionales era necesario.<sup>263</sup>

En 2007, Teatro Ojo presenta *S.R.E., visitas guiadas*. Esta propuesta se llevará a cabo en el edificio de la ex sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores ubicada en la Ciudad de México, que había sido abandonada debido a que dicha instancia había mudado sus oficinas a otro lugar. Héctor Bourges fue invitado a visitar el emblemático espacio, y a raíz de esta experiencia –en donde encontró un sitio que daba la impresión de haber sido desalojado, debido a que aún quedaban objetos que hablaban de la cotidianidad del espacio (escritorios con objetos, documentos oficiales, pasaportes, plantas secas, aves e insectos muertos, vajillas, fotografías, etcétera)–, la agrupación organizó una serie de recorridos mostrando los vestigios de los distintos tipos de actividades burocráticas que se realizaban en el lugar. Es importante exponer que este espacio está ubicado en una zona con una enorme resonancia histórica, ya que se encuentra en la denominada Plaza de las Tres Culturas.<sup>264</sup>

En estas visitas guiadas, la agrupación se aleja obviamente del interés más convencional por representar una obra de teatro en el interior del edificio. En cambio, se comienza a trabajar

---

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> Comentario realizado por Héctor Bourges durante la conferencia “The politics of art is art itself”. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=5SV2KA5tTis>> (fecha de consulta: 23 de septiembre de 2018).

<sup>264</sup> El nombre de Plaza de las Tres Culturas se debe al hecho de que los conjuntos arquitectónicos que la rodean pertenecen a tres momentos determinantes en la historia de México: la cultura de Tenochtitlan, previa a la llegada de los españoles, representada por las pirámides y ruinas prehispánicas que ahí se encuentran; la etapa colonial, que inicia con la Conquista y finaliza con la Independencia de México, representada por el convento y el templo católico de Santiago; y la etapa moderna representada por la Torre de Tlatelolco, que fue sede de la S.R.E hasta el año 2015; así como las unidades habitacionales en donde sucedió la matanza del 68.

con la idea de trastocar la utilización de los elementos comunes de una puesta en escena, tales como el uso de actores (que son sustituidos por guías), escenografías (que se sustituyen por las distintas áreas del edificio), el espectador (quien se vuelve actor inmerso en una experiencia relacional), la no utilización de un texto dramático que sirva como base del proyecto, así como la idea del director escénico (que termina diluyéndose para afrontar el trabajo desde una línea más cercana al trabajo de creación colectiva):

Se desplaza hacia lugares más porosos, más indeterminados para trabajar no sólo afuera del edificio teatral, sino a partir de otros soportes o de otras relaciones.<sup>265</sup>

Una de las intenciones primordiales de esta actividad escénica era la de hablar de un presente en ruinas, en donde el edificio en estado de abandono funcionara como metáfora del resquebrajamiento por el que en ese momento (y todavía hoy) atravesaba al país.

A partir de ese proyecto, Teatro Ojo comenzó a realizar un trabajo muy lejano del concepto de puesta en escena, para experimentar con otras dinámicas:

Desde hace algunos años, Teatro Ojo ha desarrollado proyectos artísticos que se ubican en una zona de indefinición disciplinaria que nos ha permitido ampliar formas de expresión, participación, recepción y valoración crítica de nuestras obras. Durante este tiempo hemos realizado trabajos para sitios específicos en los que exploramos, no sólo otras posibilidades de conceptualizar el espacio escénico, sino procesos de dramaturgia abierta en los que la realidad es árbitro absoluto. Estas piezas, más que representar la realidad, se confrontan directamente con ella. En estos territorios, la prioridad es la puesta en frecuencia con lo inmediato, en donde las relaciones con el espectador se re-formulan para invitarlo a ser co-productor de signos y significados.<sup>266</sup>

Dentro de esta multifacética manera de crear propuestas escénicas, siempre está presente una actitud de trabajar para intervenir la realidad y generar nuevas miradas:

Teatro Ojo es el teatro sin teatro, donde el escenario es el propio mundo. Aquí no se pretende teatralizar la realidad sino intervenir cada pliegue y cada capa, dislocar el tiempo y permitir que el pasado derrame sus efectos. Proyecto que sabe que la historia es nuestro campo de acción, y que el arte es el dispositivo que permite remover el espacio y el tiempo y producir afectos que generen otras escenas.<sup>267</sup>

Dicha estrategia creativa en ocasiones se vincula con la necesidad de trabajar con documentos. Teatro Ojo asume de vez en cuando en sus trabajos el uso de material

---

<sup>265</sup> Comentario realizado por Héctor Bourges en la mesa de reflexión “Escena subordinada” dentro del Encuentro Transdrama, edición 2014.

<sup>266</sup> “Acerca de Teatro Ojo”. Disponible en: <<http://teatroojo.mx/acerca-de>> (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

<sup>267</sup> “Teatro Ojo, plataforma cultural”. Disponible en: <<http://teatroojo.mx/proyectos>>, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

documental como una herramienta que cobra presencia. Un caso específico es la obra *Sesión Permanente. No podría decirse que ésta sea una obra perfecta*.<sup>268</sup>

Se trata de un recorrido por el tiempo, los artículos y las reformas a la Carta Magna de 1917, a través de un Coro que lee y canta todos los artículos de la Constitución mexicana que se van escribiendo de manera fantasmagórica durante la obra, aunados a discursos de personajes relevantes en la historia del Estado mexicano.<sup>269</sup>

Ahí, la intención era obviamente reflexionar en torno a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917.<sup>270</sup>

(...) nos abrió la oportunidad de abordar, artística y críticamente, un momento clave en la historia de nuestro país que desata resonancias constantes en el México contemporáneo.<sup>271</sup>

Indudablemente, la relación que se da entre los artículos constitucionales y su puesta en práctica ha sido del todo contradictoria en la vida nacional. La propuesta escénica nos permite cotejar dicha desavenencia dentro del marco social y político, donde históricamente, la aplicación de las leyes se ha alejado rotundamente del espíritu de la Constitución. La pieza, por tanto, cobra total relevancia, pues impulsa a los espectadores a replantearse su presente.

Sería oportuno destacar la semejanza entre las creaciones de Teatro Ojo y las de la compañía alemana Rimini Protokoll, pues ambas realizan un trabajo de carácter relacional, en donde la premisa es generar un tipo de mirada distinta a través de dispositivos que apuesten por nuevas maneras de entender el campo de lo teatral. En ambas propuestas, la manera de trabajar los documentos se adapta a las formas contemporáneas de asumir la teatralidad.

Estas nuevas formas surgen a partir de un cuestionamiento en torno a los medios convencionales que son utilizados para la construcción de un teatro narrativo (hegemónico). Como bien se sabe, ese tipo de teatro se articula a través de una relación vertical en donde hay un texto dramático que sirve como articulador de la obra. Texto que, a su vez, es interpretado por un director para ser llevado a escena, quien es a fin de cuentas el responsable último de la creación, supeditándose a su decisión las labores de los demás creativos y

---

<sup>268</sup> Dicha pieza es resultado de la colaboración entre Teatro Ojo, Enrique Singer, Luis Mario Moncada y la Generación 2014 del Centro Universitario de Teatro. Se presentó en el CUT en dicho año.

<sup>269</sup> *Sesión permanente. No podría decirse que esta sea una obra perfecta*. Disponible en: <<http://teatroojo.mx/sesion-permanente-no-podria-decirse-que-esta-sea-una-obra-perfecta>> (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

<sup>270</sup> La Constitución representa la norma establecida para regir jurídicamente al país. En ella se fijan tanto los límites como las relaciones entre los tres poderes de la federación: el ejecutivo, legislativo y judicial.

<sup>271</sup> *Ibid.*

técnicos involucrados en el proceso. En dicha estructura, comúnmente se trabaja con el fin de visibilizar solamente los discursos del dramaturgo y del director. Estos discursos intentan, mediante una puesta en escena, transmitir una determinada idea, y el espectador equivale a un ser pasivo que recibe el contenido sin mucha posibilidad de participar, retroalimentar o construir sentidos, ideas, miradas, contenido o relaciones. Los tiempos actuales requieren formas alternativas de afrontar la escena, pues esos viejos esquemas verticales parecen resultar insuficientes ante las necesidades de creadores y espectadores que requieren otros modos de relacionarse para lidiar con la realidad contemporánea.

### 3.5.2. La Comedia Humana

La comuna: revolución o futuro, parte de la interrogante:  
¿cómo pueden los dispositivos escénicos y artísticos  
propiciar prácticas artísticas y colectivas en una comunidad?<sup>272</sup>

Esta compañía surge en sus inicios de la necesidad de trabajar con teatro físico, así como con un teatro que se articule a partir del cruce con otras disciplinas; sin embargo, en la actualidad, a través del proyecto “La comuna: revolución o futuro”, el colectivo se ha decantado hacia un trabajo concebido como “intervenciones comunitarias”. Consiste en procesos donde los miembros de la compañía se involucran por un tiempo con la cotidianeidad de distintas comunidades vecinales o barrios –a través de talleres–, para luego activar “escenarios” que sirvan para impulsar un auto-reconocimiento de la memoria local o problematizar ciertos aspectos de la vida en común. A través del contacto con las comunidades, se van generando distintos tipos de relación en donde se pretende, como finalidad última, contribuir en la ampliación del imaginario político de la comunidad.

Las intervenciones comunitarias que realiza el colectivo son acciones que se relacionan de manera transversal –si bien no total– con las coordenadas de la presente investigación. Pues estos dispositivos no parten del documento como único medio que ayude a detonar el proyecto, sino que son más bien otras herramientas artísticas y relaciones las que en algunos momentos se cruzan con material documental para dar forma a las propuestas:

Nos interesa poner a disposición de algunos habitantes algunas herramientas artísticas e imaginar que la potencia de las teatralidades puede abrir la posibilidad de diálogos. Diálogos, se entiende, que no involucran sólo la razón utilitaria, sino también los afectos, los deseos y el sentido estético.<sup>273</sup>

Dentro de estos diálogos, aparece en ocasiones el documento como herramienta que ayuda a construir los canales de comunicación que articulen el intercambio. A través de estas propuestas aparecen voces, discursos y cuerpos que generalmente no se visibilizan en las representaciones dominantes, al tiempo que se busca establecer la memoria como mecanismo para estimular otras formas de pensar el presente:

El propósito de La Comuna: revolución o futuro, es propiciar diálogos y acciones de reapropiación de una comunidad específica. Reapropiación, en este caso, de varios aspectos:

---

<sup>272</sup> “La comuna, revolución o futuro”. Disponible en: <<https://lacomunarevolucionofuturo.org/el-proyecto-2/>> (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

<sup>273</sup> *Ibid.*

1. De espacio: al reconfigurar un espacio público como un espacio común,
2. De memoria: al generar un archivo con la memoria del barrio,
3. De imaginario: al incentivar la articulación de imágenes acerca del futuro,
4. De las capacidades artísticas: al incentivar las potencias de creación de las personas de la comunidad.<sup>274</sup>

La relación con lo documental se da de manera directa con el segundo de los propósitos enlistados, así que será a partir de la generación de esos archivos –articulados a través de la memoria de los barrios– que se incorporarán eventualmente al dispositivo distintos tipos de documentos. Una de las estrategias desplegadas por la Comuna, ha consistido en recabar testimonios de las comunidades y luego visibilizarlos a través de acciones colectivas, dinámica que se vincula evidentemente con la utilización del documento como medio para producir piezas:

El proyecto, entonces, quisiera tres cosas:

La primera, detectar en diversas muestras de población, cómo se encuentra el imaginario acerca del futuro: ¿hay una imagen de él?, ¿cuál o cuáles?, ¿qué papel juegan allí las relaciones humanas, la tecnología, los medios, la ecología?

La segunda es hacer una genealogía imaginaria de la memoria propia de la comunidad emplazada.

La tercera es sumar a esta investigación, una indagación de campo acerca de las posibilidades o actualizaciones revolucionarias en la ciudadanía actual, con miras en la transformación hacia su comunidad ideal.

En la primera fase de su trabajo, la “Comuna: revolución o futuro”, realiza talleres centrados en la idea de memoria y futuro, con lo cual se recaban testimonios y se realizan acciones colectivas que finalizan con la presentación de una exposición audiovisual y un mapa-instalación del futuro de la comunidad.<sup>275</sup>

El proyecto se compone, al día de hoy, de nueve capítulos que se han ido desarrollando a partir de 2013. Cada uno se ha producido en diferentes comunidades, a partir de procesos distintos, lo que ha derivado en una diversidad de experiencias. A continuación se expondrá el capítulo I, que lleva por nombre *Implicaciones escénicas*, el cual se presentó en el campamento “2 de Octubre” en Iztacalco, Ciudad de México. El lector podrá tener una idea del tipo de procesos que el colectivo construye, así como de la relación que éstos pueden llegar a tener con el uso e integración de documentos como estrategia de creación:

De noviembre de 2013 a mayo de 2014, la Comuna trabajó con los habitantes de una colonia famosa en la Ciudad de México por su pasado de lucha por la tierra (y en la actualidad por su alta peligrosidad). Allí, se llevaron a cabo los talleres “Memoria y territorio” con las mujeres fundadoras de la colonia y “Periodismo escénico” con un grupo de jóvenes. De marzo a mayo, se realizaron tres eventos, donde

---

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> “El proyecto”. Disponible en: <<https://lacomunarevolucionofuturo.org/el-proyecto-2/>> (fecha de consulta: 23 de septiembre de 2018)



con la información y la colaboración de los habitantes se mostraron textos e imágenes sobre rescate de la memoria, problematización del presente, e imaginarios futuros.<sup>276</sup>

A través de los talleres titulados “Memoria y territorio”, en donde participaron las mujeres fundadoras de la colonia, se desarrollaron investigaciones sobre las microhistorias de los habitantes del lugar. Esto fue generando anécdotas, tanto gráficas como escritas y orales, en torno al desarrollo y construcción del espacio geográfico y psicogeográfico.<sup>277</sup> Dichos resultados, más tarde fueron visibilizados a través de los eventos en donde se presentaron textos y documentos que sirvieron para impulsar el rescate de la memoria, la problematización en torno al presente y la posibilidad de visualizar escenarios futuros.

Algunas de las preguntas que se trabajaron en la primera etapa del taller, relativas al pasado y futuro de la colonia, fueron las siguientes:

¿Cómo fue el desarrollo de la colonia, la fundación? ¿Cómo era el espacio antes de que llegaran a vivir ahí? ¿Qué me gustaría que hubiera? ¿Qué necesitamos en la colonia? ¿Qué hay que cambiar?<sup>278</sup>

A raíz de estas preguntas, se detonaron una serie de acciones –por ejemplo, la creación de mapas y maquetas en donde las mujeres expresaban el pasado del suburbio y sus formas de organización–. En una siguiente etapa se propiciaron ejercicios para imaginar el futuro del barrio y sus individuos, y como última fase se trabajó con el presente. La intención era señalar las principales problemáticas del barrio, para poder plantear así acciones que involucraran posibles transformaciones.

Por su parte, el taller “Periodismo escénico” dirigido a la juventud de la comunidad consistió en:

Brindar a los participantes las herramientas básicas de la construcción de una imagen mediante medios digitales, e introducirlos al lenguaje técnico y conceptual fundamental de la fotografía y la crónica. Que

---

<sup>276</sup> “Capítulos”. Disponible en:

<<https://lacomunarevolucionofuturo.org/archivo/https://lacomunarevolucionofuturo.org/archivo/>> (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

<sup>277</sup> La definición que da Debord al término es la siguiente: “La psicogeografía se propone el estudio de las leyes exactas, y de los efectos precisos del medio geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente al comportamiento afectivo de los individuos”. Dicha definición aparece en: *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, publicada en 1955.

<sup>278</sup> “Capítulo I. Implicaciones escénicas para detonar imaginarios sociales”. Disponible en:

<<https://lacomunarevolucionofuturo.org/la-comuna/campamento-2-de-octubre-3/>> (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

los jóvenes del Campamento expresen su idea del mundo y de la realidad que viven, ya sea a través de su cuerpo en el espacio, de las imágenes que compongan o de lo que hablen en sus textos.<sup>279</sup>

Al finalizar el taller se realizó una exposición de los ejercicios en donde los participantes también proponían vías para mejorar su futuro, así como un mural en donde quedó plasmada la historia de lucha del barrio y su condición actual. El entrecruce entre los trabajos de las mujeres adultas que fundaron la colonia y el de los jóvenes, posibilitó relacionar diversas maneras de entender el presente y articular posibles vías para el futuro, a la vez que propició otras relaciones sociales que probablemente no se habrían dado de no haberse realizado dicha experiencia. El trabajo de la Comuna se convierte, así, en un ejercicio imprescindible en el interior de un país cuyo tejido social presenta grietas. Sus métodos para incidir en la realidad retoman elementos del teatro político, así como de técnicas que recuerdan a las sugeridas por Augusto Boal y nuevas metodologías que tienen que ver con las teatralidades expandidas y la creación de dispositivos escénicos. Estas hibridaciones o escenarios liminales se han convertido en operaciones en donde el documento se inserta, ya no solamente como evidencia o constancia de la realidad, sino como eje que impulsa y detona otras formas de ver en donde el trabajo se presenta como un espacio para el disenso y la articulación de otras miradas.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

### 3.5.3. Colectivo Campo de Ruinas

Campo de ruinas es un acto colectivo  
que logra dar voz a aquellos que han desaparecido,  
pero que no desaparecerán del todo  
en tanto sea posible convocarlos en este tipo de trabajos escénicos.  
Gabriel Yépez

Este colectivo, fundado en 2011, ha centrado su atención en trabajar sobre el tema de la desaparición forzada. Sus métodos de creación se han decantado en trabajar con testimonios que luego son integrados en dispositivos artísticos en los que los espectadores intervienen de manera activa:

Campo de Ruinas genera dispositivos enfocados en problemáticas sociales a partir de testimonios, para mostrar los hechos reales al espectador, invitándolo a interactuar con la pieza para completarla. Aunque no tenemos un término que defina nuestro trabajo, pensamos que el más cercano sería el de *teatro testimonial*, donde el testimonio trae al presente los acontecimientos de una experiencia intrasferible y los dispositivos buscan ser más que representaciones, un espacio de visibilización y reflexión de temas urgentes en nuestro país.<sup>280</sup>

La finalidad de dichos dispositivos consiste en:

Dar a conocer los casos al público en general para favorecer la reconfiguración de la memoria colectiva, generando un cuestionamiento sobre la violencia que permita evitar la criminalización de los jóvenes, posibilitando la sensibilización y concientización respecto al tema.<sup>281</sup>

Esta manera de ejercer la escena ayuda a alimentar en el espectador un cambio de perspectiva que permite concebir imaginarios relativos a otras realidades posibles, apostando por generar preguntas que inviten a la reflexión. El aparato teórico que da sustento a sus dispositivos, se relaciona por una parte con las propuestas de Walter Benjamin en relación al proceso de transmisión:

A través del testimonio, la experiencia se convierte en experiencia del que escucha, el oyente es capaz de recordar lo que no ha vivido, convirtiendo, aun así, en su propia experiencia lo que se le ha transmitido en el relato. Todo el que lee un relato está frente al otro: leer el relato, configurar la identidad desde la experiencia, es pensar, actuar y ser desde la alteridad, desde el Otro.<sup>282</sup>

Otras ideas que dan sustento al trabajo del colectivo se relacionan con las aportaciones de Didi-Huberman en torno a la transmisión de las anécdotas-testimonios, lo cual implica una forma de resistencia ante sucesos que requieren del ejercicio de la imaginación para ser

---

<sup>280</sup> Fragmento de una entrevista realizada a las creadoras escénicas Eréndira Córdoba y Alicia Jiménez, colaboradoras del colectivo Campo de Ruinas, por el investigador de la presente tesis el día 31 de julio de 2018. Ver anexo 2.

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> *Ibid.*

enfrentados. Se consideran asimismo, como autores fundamentales para la base de sus creaciones, a Gerard Wajcman (específicamente su texto *El objeto del siglo* –del que toma su nombre el colectivo debido al desarrollo que hace sobre el concepto de ruina y la función del arte) y las ideas de la ensayista y periodista Beatriz Sarlo:

Por la forma en que desarrolla el tema de la memoria al mencionar que recordar es una actividad de restauración de los lazos sociales y comunitarios que se pierden debido a la violencia de Estado; los testimonios ponen los acontecimientos en la esfera pública para debatirlos, por lo que la memoria es un bien común.<sup>283</sup>

En *¿Qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?*, donde el colectivo aborda la problemática de estudiantes desaparecidos en México desde 2003, puede hallarse un vínculo con las coordenadas de la presente investigación, ya que para la elaboración de la pieza los creadores se valieron de distintos tipos de documentos: notas periodísticas, blogs, páginas de internet creadas por los familiares de los jóvenes desaparecidos, entrevistas a familiares y amigos de las víctimas, así como la recopilación de testimonios escritos, grabados, hablados y dibujados:

Por medio del trabajo testimonial de los casos de desaparición y la generación de testimonios en las presentaciones escénicas y plásticas, se recuperan las voces de las personas que ya no pueden hablar o que muchas veces no son escuchadas, logrando así una memoria de micro-relatos de los acontecimientos violentos en este país que no deben ser olvidados ni normalizados.<sup>284</sup>

Se busca, por lo tanto, hacer un ejercicio de reapropiación de la realidad colectiva e individual que se oponga al relato hegemónico para reconstruir la memoria y espacios imaginarios de una comunidad posible. A través del uso y generación de los testimonios se entrecruza lo artístico con la realidad social, creándose así un acto ético/estético que se complementa con la participación de espectadores activos.

Resultado de la hibridación entre artes escénicas, artes plásticas y música, la propuesta se compone de un dispositivo escénico y una intervención plástica. A través de estas acciones se cuestiona el alto nivel de violencia que rige al país y la importancia de visibilizar tales atropellos:

---

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> “Campo de Ruinas, instalación escénica interdisciplinaria”. Disponible en: <<https://campoderuinas.files.wordpress.com/2013/11/carpetacampoderuinas-2.pdf>> (fecha de última consulta: 25 de agosto de 2018).

El proyecto se divide en dos diferentes dispositivos que se efectúan de forma paralela y que se retroalimentan: un dispositivo escénico y una intervención plástica en espacios públicos.<sup>285</sup>

El dispositivo escénico consiste en un recorrido por un espacio en ruinas, a través de seis estaciones en las que el espectador se convierte en testigo activo de múltiples casos de desaparición forzada:

Durante la presentación se realiza un recorrido con el público por un lugar alternativo, como una bodega, construcciones abandonadas o espacios en desuso, en donde se generan seis diferentes estaciones en las que se da voz a las historias y testimonios de desaparición, en correspondencia a algunos fenómenos desencadenados por esta problemática: la ausencia, la espera, la indiferencia, la esperanza, el miedo y la comunidad. En los espacios escénicos que se crean, los espectadores no solamente perciben, sino que son copartícipes y creadores irrenunciables, sus voces e intervenciones son de vital ayuda para lograr la continuidad del recorrido. Así, los espectadores se vuelven testigos activos, dejando sus huellas, testimonios y pensamientos para crear una manifestación colectiva sobre la desaparición.<sup>286</sup>

Por su parte, la intervención plástica titulada *Habitaciones*, se conforma de los materiales generados a partir de la investigación que se realizó para construir el dispositivo escénico anteriormente descrito. De tal forma que la intervención se construye a través de objetos, que a su vez son documentos recabados para crear la propuesta escénica:

Como parte de la investigación para el dispositivo escénico multidisciplinario se creó una intervención plástica en espacios públicos, cuyos objetivos primordiales son la recuperación de testimonios sobre el tema y la generación de nuevos públicos. “Habitaciones” es un espacio que irrumpe en la cotidianidad de los lugares generando una abstracción sobre la ausencia; los transeúntes detienen su camino para conocer historias sobre casos particulares de desaparición contados a través de testimonios y por medio de una instalación de varios objetos que se ligan a la vida de los estudiantes desaparecidos y a la de sus seres queridos, proponiendo un espacio de diálogo y convocando a la gente a dejar su propia experiencia.<sup>287</sup>

Sin lugar a dudas, esta propuesta resulta de enorme pertinencia en un mundo en el que la violencia se ha convertido en un acto tan aceptado y cotidiano. El proyecto nos ofrece la oportunidad de ser testigos de la barbarie y plantear posibles vías para transformar nuestro devenir:

El tiempo que vivimos avanza con ferocidad, la indiferencia vuelve cada vez más difíciles los intentos por devolver el sentido a un contexto de violencia extrema. En este escenario, donde la ficción está rebasada por la realidad, Campo de Ruinas toma parte de la responsabilidad de generar poéticas y configurar espacios artísticos basados en soportes éticos. Finalmente, el espectador se vuelve contenedor del mensaje: es su turno de dar voz a los que han sido invitados a atestiguar.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> Gabriel Yépez, “Transformar el campo santo”, publicado en *La Tempestad*. no. 87

### 3.5.4. Shaday Larios

No somos historiadores que tengamos que verificar datos,  
somos poetas que construimos a partir de datos recabados u otras estrategias,  
nuestra propia verdad.  
Shaday Larios

El tipo de creación que realiza Shaday Larios<sup>289</sup> ha sido denominado como teatro de objetos documentales (TOD). Su intención radica en generar espacios de encuentro a partir de la memoria de los objetos y otras formas materiales:

De cómo lo inanimado se convierte en fuente de datos, la mayoría de las veces inadvertidos. Los objetos como registros y archivos en potencia.<sup>290</sup>

Es importante exponer la genealogía de este proyecto, a fin de conocer las bases de esta particular forma de articular propuestas escénicas vinculadas al campo de lo expandido:

Hace siete años comencé a coleccionar objetos encontrados en rastros, a la par que me dedicaba a examinar material teórico para lo que sería más tarde mi tesis doctoral, centrada en *la metafísica del objeto cotidiano*. En aquellos paseos por los mercados, elegía de modo intuitivo, entre los paisajes objetuales, cierto tipo de documentos que desde mi perspectiva me desafiaban a un trabajo de campo más complejo, ya que contenían datos más directos sobre las personas a las que habían pertenecido: cartas, cuadernos, álbumes de fotografías, agendas telefónicas, cajas de diapositivas, postales, bolsos, cajas de galletas y zapatos que servían de mobiliario íntimo. La gente que conocía esta búsqueda, comenzó a regalarme documentación encontrada o inclusive objetos diversos de parientes fallecidos, cargados de una fuerte afectividad. En otro tipo de práctica, igualmente vinculada a la recuperación de objetos con historias reales, me he dedicado a guardar restos, fragmentos de cosas que en conjunto, ofrecen testimonios, narraciones de lugares, oficios y sujetos concretos.<sup>291</sup>

Los conocimientos teóricos cultivados a través de su tesis doctoral, *De la poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor*, así como su interés por coleccionar objetos, fueron los primeros elementos que incentivaron la realización de sus propuestas. En éstas se vislumbra no sólo la relación en

---

<sup>289</sup> Shaday Larios es una investigadora mexicana. Es doctora en Artes Escénicas y directora de Microscopía Teatro desde el 2004, en donde indaga sobre la materia, la memoria, los muebles, los juguetes y la pequeña escala. Actualmente trabaja en proyectos de teatro de objetos documental, en asociación con Jomi Oligor (Oligor & Microscopía). Junto a Xavi Bobés, ambos han emprendido un proceso de objetología y realidad, llamado “El Solar del Estraperlo”.

<sup>290</sup> Fragmento de una entrevista realizada a la creadora e investigadora escénica Shaday Larios, por el investigador de la presente tesis, el día 2 de abril del 2018. Ver anexo 3

<sup>291</sup> Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena, por Shaday Larios. Disponible en: <<http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>> (fecha de última consulta: 26 de agosto de 2018).

torno a la utilización de los objetos impulsada por Tadeusz Kantor,<sup>292</sup> sino también la referencia a múltiples estudios recientes de etnografía, cultura material y sociología de teóricos como Bruno Latour, Arjun Appadurai, Tim Ingold, entre otros. Dichos referentes, aunados a las necesidades creativas y discursivas de la artista, dieron como resultado un tipo de propuesta cuya intención radica en activar la memoria a través de la investigación en torno a distintos tipos de objetos que acaban propiciando espacios de encuentro. Estas piezas se presentan comúnmente a grupos reducidos (menos de 50 espectadores), debido a que se busca mantener una cercanía con el público, pues la creadora le interesa generar un contacto íntimo con el espectador y los objetos:

Básicamente, esperamos que se puedan sentir como en la sala de su casa, como en una reunión con amigos en donde se cuentan ciertas cosas y los objetos que co-habitan los espacios participan de ese diálogo. De un modo más complejo y dependiendo de la obra, esperamos que se expanda la mirada de cómo nos relacionamos con lo inanimado, cómo lo afectamos y nos dejamos afectar por ello en múltiples niveles sociales.<sup>293</sup>

Para los fines de esta investigación, centraremos la atención en dos de sus proyectos (realizados en colaboración con Jomi Oligor) que se han gestado a partir de los ejes teórico-creativos anteriormente apuntados: *La máquina de la soledad* y *Agencia de detectives de objetos*. El primero es una propuesta que, en boca de sus creadores, constituye una investigación-homenaje al objeto-carta y al correo postal –bajo la idea de que las cartas son un diario de registro de las emociones de una persona que se relaciona con otras–. Dicha pieza se encuentra en constante cambio, debido a que se integran continuamente algunas de las experiencias que se van articulando como resultado de la propia trayectoria del proyecto. La pieza se convierte así en un acumulador de experiencias y sucesos que quedan registrados en diversos tipos de documentos: textos, videos, fotos, entrevistas y testimonios:

Con *La máquina de la soledad* hemos abierto espacios de duelo y otros afectos a través de las cartas, así como hemos dado espacio a trabajadores(as) de correos jubilados para reunirse y recordar todo lo que se movía alrededor de una tecnología casi extinta; a los escribanos públicos les hemos conmemorado y vamos contando sus vidas. Con *El Solar. Agencia de detectives de objetos*, el propósito es desvelar “datos ocultos” de manera poética, desde el TOD. Hemos propiciado varios espacios de encuentro con asociaciones de vecinos, oficios extintos, comunidades periféricas y micro-relatos materiales en zonas de conflicto. Nos gusta hacer pequeños homenajes –a través de nuestro quehacer– a las pequeñas

---

<sup>292</sup> Los célebres montajes *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole* han significado una manera innovadora de trabajar a partir de los objetos. Esta forma de abordar la escena ha sido un hito en la historia del teatro, pues ha abierto una nueva posibilidad a la creación escénica que ha derivado en el denominado Teatro de Imagen.

<sup>293</sup> Fragmento de una entrevista realizada a la creadora e investigadora escénica Shaday Larios, por el investigador de la presente tesis, el día 2 de abril del 2018.

historias de vida. Revivir afectos inscritos en las ciudades y observar cómo lo íntimo se vuelve político.<sup>294</sup>

El proyecto *La máquina de la soledad* se genera a partir de la adquisición de objetos en rastros de México. Específicamente, una maleta que resguardaba cerca de 600 cartas de amor (documentos que se convirtieron en los principales detonantes de la pieza):

Yo y mi socio, Jomi Oligor de los *Hnos. Oligor*, nos adentramos en la vida de una pareja mexicana que no conocimos, a través de sus cartas, y como si ellos nos hubieran encontrado a nosotros, localizamos en sus papeles, un afán por transmitir lo que significan las cartas como objetos. La tinta, el papel, los sellos, la evolución de las caligrafías, las tácticas para envolver, guardar, inventariar, el acto que implica la relectura, activar la escribanía, la acción de desplazarse por la ciudad para hacerla llegar, de utilizarla como único medio para dialogar al no poder hacerlo frente a frente, hasta que pudimos atestiguar la lenta desaparición del intercambio epistolar, sustituido por la cercanía entre los escribas. Más allá de hablar de las intimidades de Manuel y Elisa, la máquina de la soledad habla de cómo nos enfrentamos a esta objetualidad ajena y propia a la vez.<sup>295</sup>

Dicha maleta y su contenido detonaron toda una investigación en torno a otros objetos, así como una serie de acciones que a su vez propagaron nuevos acontecimientos (por ejemplo, la vinculación con carteros de oficio, telegrafistas, escribanos; así como el encuentro con otro tipo de correspondencia como cartas para migrantes en tránsito en el tren de la muerte y cartas para los espectadores):

*La máquina de la soledad* sigue su camino y nosotros somos, adentro de ella, unos *investigadores-objetuales*, operadores de relaciones atentos a los tránsitos afectivos que propone el objeto-carta, atentos al modo en el que nosotros nos implicamos en esos movimientos.<sup>296</sup>

Estas acciones son una muestra clara del poder del objeto inanimado y abandonado, que funciona como archivo en potencia capaz de develar nuevas relaciones y, por ende, rearticular la mirada.

El proyecto *Solar. Agencia de detectives de objetos*, es resultado de la asociación de Larios con Jomi Oligor y Xavier Bobés. Dicho proyecto consiste en emplazar una oficina portátil en espacios previamente identificados:

Para descubrir y evidenciar casos objetuales y después traducirlos al teatro de objetos documental... Esta agencia se ha abierto con una intención teórico-práctica de ampliar y problematizar la ética objetual, y examinar las interrelaciones entre el teatro de objetos, los estudios de cultura material y un trabajo activo con la comunidad... La práctica de la delicadeza se complejiza porque se trabaja *in situ*, en el lugar de los hechos, el trato es directo, cercano, hasta llegar a recorrer la documentalidad de los objetos.

---

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> “Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena”, por Shaday Larios. Disponible en: <<http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>> (fecha de última consulta: 26 de agosto de 2018).

<sup>296</sup> *Ibid.*



Es un proceso frágil que nos lleva a evaluar nuestras propias acciones, dentro de la necesidad de dialogar y crear complicidades con la gente local. Partimos de derivas, de encuentros cercanos con los vecinos, nos dedicamos a escuchar, no inventamos ninguna historia que no esté contenida en el objeto, y los resultados finales siempre se muestran en lugares del barrio e idealmente con los objetos reales de las personas.<sup>297</sup>

Este trabajo se percibe como una propuesta totalmente innovadora que combina múltiples disciplinas para generar un montaje a partir de situaciones verdaderas y personas de la vida real. La materia que da forma a estas teatralidades surge de la cotidianidad. El producto final consiste en transformar dichas realidades en episodios que conduzcan a genera otras maneras de percibir nuestros entornos. El objeto-documento rescatado de la cotidianidad asume nuevos valores y se presenta como elemento que ayuda a validar eventos que, de otra forma, se hubieran mantenido ausentes y olvidados:

En esta *ética objetual*, se permite a lo inanimado la posibilidad de demostrar su capacidad documental, parecido a lo que sucede con los objetos desenterrados por los arqueólogos, objetos y pedazos de objetos institucionalizados y validados históricamente, que nos enseñan cómo hemos sido en tiempos remotos, cuando no estuvimos ahí para atestiguarlo. En una arqueología de los objetos cotidianos, en donde se desmonten todos los usos, trayectorias y líneas *inmateriales* de las mercancías (lo intangible presente alrededor de los objetos) se desentierran tránsitos afectivos, cambios de estatus y estratos vitales, que para nosotros son esenciales en lo que hacemos. Por ello nuestras búsquedas tienen cierto paralelismo con la sociología crítica, con los nuevos estudios de cultura material, que cada vez más, vuelven su atención hacia los significados que tienen los vínculos subjetivos creados con los objetos que nos rodean.<sup>298</sup>

Las premisas que impulsan al atractivo trabajo de Shaday Larios, parten de la idea de que cualquier objeto cotidiano tiene una historia detrás (un recorrido que lo valida) y es a la vez materia que puede articular un discurso escénico. Investigar y profundizar en torno a los objetos es, por tanto, una vía que puede ayudarnos a conocer no sólo la construcción material y simbólica de cada uno de ellos, sino la manera en la que una sociedad se construye a través de sus objetos:

El cómo profundizar en el pasado y la memoria objetual nos puede decodificar maneras críticas de relacionarnos con el mundo, por las que se gestó y se sigue gestando nuestro presente.<sup>299</sup>

La concordancia de esta propuesta con las coordenadas de la presente investigación salta a la vista, pues su campo de acción son los objetos (los cuales, a su vez, son documentos). En este caso es muy interesante la manera en la que la creadora escénica se relaciona con los

---

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*

materiales, ya que su trabajo remite a una especie de radiografía del universo objetual. Recordemos que en los años 60, simplemente se tomaba al objeto y se integraba a la propuesta, mientras que en las piezas de Larios el proceso es más meticuloso: se investiga al documento y los procesos que dieron paso a su construcción, así como las redes de afectos involucradas en todo ello. Dichos estudios, tan minuciosos, son apenas el primer paso para construir la pieza, concebida en cada caso como resultado de la profunda investigación. Allí se hace hablar a los objetos a partir de lo que éstos son y significan.

Dentro de los trabajos que se realizan a partir de un enfoque documental, el trabajo de Shaday Larios se percibe como una aproximación original y excepcional. La brecha que ha abierto esta creadora en colaboración con Jomi Oligor, resulta muy atractiva y abre el campo hacia nuevas vías para articular creaciones escénicas.

### 3.5.5. Mariana Chávez

De los creadores revisados en este último capítulo, quien más se vincula con una manera de hacer teatro documento en la línea de Peter Weiss en los años 60, probablemente sea la docente y directora Mariana Chávez.<sup>300</sup> Dicha influencia se relaciona con la manera de trabajar con los documentos. Recordemos que la diferencia fundamental que se registra entre el teatro documento de los 60 y el teatro documento posdramático, es que en los 60 los documentos eran tomados como material objetivo:

El papel del autor parecía bien definido: el autor estudiaba los documentos, elegía las estrategias de autenticación de las imágenes, elegía los materiales y componía la obra. El teatro documento daba una visión del mundo: presentaba unos procesos políticos y sociales a partir de unos documentos históricos que facilitaban la formación de una opinión informada. (Jirku. 2016: 4)

En la actualidad, el documento ya no se considera un material objetivo, sino que suele trabajarse en determinar los elementos que constituyen la construcción del mismo. Esto deriva en el hecho de que el documento ahora sea puesto en duda:

De este modo, podemos afirmar que el teatro documento surgido en los años 90 presenta nuevas variables a las que debe enfrentarse: el concepto mismo de la verdad, la cuestión de cómo representa el documento la realidad, qué es un documento, y el hecho de que la acción teatral y la recepción por parte del público forman un todo performativo. (Jirku. 2016: 4)

Cuando se afirma que –en el contexto del teatro contemporáneo– los trabajos de Chávez se vinculan más patentemente que otros con el teatro documento de los 60, es porque el valor que ella da a los documentos en cada uno de sus trabajos vuelve a ser el de materiales objetivos cuya autenticidad no se pone en duda. Tanto en sus textos dramáticos como en sus puestas en escena, encontramos una línea de trabajo que no se decanta por lo expandido o por una aproximación al uso de documentos como elemento secundario que se integre a la obra.

Por el contrario, su trabajo radica en utilizar como punto de partida una tesis y luego justificarla a través de una investigación que termina generando documentos, mismos que son integrados al montaje final y sirven para validar que aquello que se presenta en escena está totalmente relacionado con “la realidad”. En sus creaciones está muy presente la

---

<sup>300</sup> Oriunda de la Ciudad de México, debido a intereses personales radica en la compleja y atractiva ciudad de Tijuana.

influencia del grupo mexicano de teatro político y social de los años 60, Mascarones,<sup>301</sup> así como la de los grupos latinoamericanos Yuyachkani, La Candelaria y Malayerba; el biodrama; el teatro objeto, y el teatro comunitario. Dichas influencias y referencias son conjugadas para realizar un tipo de teatro enfocado en visibilizar temáticas relativas a grupos en situaciones vulnerables (ya sea por su identidad de género, inequidad de género, políticas públicas, acoso sexual o laboral, la migración, como ejemplos).

A través de sus montajes se intenta generar reflexión, denunciar, visibilizar y provocar lazos de empatía para contribuir a modificar aquellas situaciones que se exponen sobre el escenario. Es importante resaltar que las temáticas que aborda están totalmente vinculadas a su lugar de residencia: la ciudad de Tijuana. Lo cual implica la gestación de un trabajo en el que las temáticas de índole local adquieren resonancia universal.

La inclusión del trabajo de Mariana Chávez en esta sección responde a que su manera de abordar la creación demuestra que, en la actualidad, las prácticas relacionadas con el teatro documento son diversas. Al tiempo que se presentan creaciones tan originales, pertinentes e innovadoras como las de Teatro Ojo, Campo de Ruinas, la Comedia Humana o las de Shaday Larios, se desarrollan también trabajos pensados desde un lugar en donde la tradición prevalece. Nuestros escenarios actuales albergan propuestas que, aunque son construidas desde distintos métodos y posturas, guardan en común la misma necesidad: abrir la consciencia del espectador hacia espacios en donde se cuestione su presente para contribuir a pequeñas o grandes transformaciones.

Hoy, en nuestros escenarios, tienen lugar una multiplicidad de propuestas que se pueden relacionar con el teatro documental, en donde se conjugan de diversas formas las líneas propuestas por Piscator, Brecht, Weiss, así como las ideas de las teatralidades liminales o expandidas. Todas estas teorías generan creaciones tan diferentes, que nos impiden establecer una definición limitada del teatro documento como si se tratara de una única forma de abordar la creación teatral. Tal diversidad nos invita más bien a pensar en este tipo de teatro como en un conjunto de estrategias en donde el documento está presente de una u otra manera, siendo

---

<sup>301</sup> Es importante matizar que Mariana Chávez fue alumna de José Manuel Galván Leguizamo, integrante del grupo Mascarones. Dicha relación le permitió tener un acercamiento con las propuestas de teatro político de los años 60 en México.

útil para proponer una obra en la que se problematiza en torno a una temática o se generan nuevas miradas en torno a ella. Un gesto en común, presente a lo largo de todo el grupo de artistas que acabamos de estudiar, es que todos comparten, como uno de sus objetivos principales, impulsar en sus espectadores un juicio crítico, que devenga en un accionar eventualmente verificable en transformaciones concretas, y que a su vez sea útil para escapar de nuestra actual condición, brutal e inhumana:

Hans-Thies Lehmann sostiene que lo político del teatro no debe localizarse solamente en el contenido de una obra teatral sino en su forma, es decir, en el proceso performativo que debe interrumpir y hacerse consciente en su ambivalencia. (Gimber, 2018: 18)

## 4. Conclusiones

Decidimos desnudar al mundo mediante su descripción exacta para poder cambiarlo y no utilizar un arte nebuloso que transfigurara las grietas y las resquebrajaduras de sus contradicciones en algo irreal y reconciliable.<sup>302</sup>

A lo largo de esta investigación se analizaron distintos tipos de estrategias dramáticas y escénicas relacionadas con el teatro documento. Todas ellas tienen en común el hecho de que responden a diversos tipos de crisis,<sup>303</sup> sin importar en qué contexto hayan sido realizadas. La intención del teatro documento radica en provocar que el espectador sea capaz de desarrollar una mirada crítica e informada que pueda funcionar como soporte para hacer frente a dichas situaciones, y de esta manera, detonar transformaciones que impulsen mejores condiciones de vida.

Resulta importante reiterar que no existe una manera única de generar teatro documento, ya que como lo señalaba Peter Weiss, los medios con los que se trabaja en esta particular manera de abordar la escena se ponen constantemente a discusión, lo que provoca que cada temática analizada requiera de nuevas técnicas de aproximación:

Del mismo modo que se libera de los módulos estéticos del teatro tradicional, debe poner constantemente en discusión sus propios medios y crear nuevas técnicas que se adapten a situaciones nuevas. (Weiss, 1976:109)

Cada proyecto escénico que se asume como teatro documento, inevitablemente es consecuencia de un exhaustivo proceso de investigación que incluye no sólo una indagación en torno a una temática, sino muchas veces una exploración en torno a los medios para presentar o representar dicha situación a través de la escena. Indudablemente, esta condición fomenta que el teatro documento se presente acompañado de múltiples variables. Dichas circunstancias serán fundamentales a la hora de analizar la manera en la que la reapropiación de los postulados alemanes se manifiesta en el teatro documento mexicano, ya que como se vio a lo largo de la revisión –tanto de dramaturgos como de creadores y compañías–, el tipo de teatro que se realiza en esta línea es heterogéneo; asume los postulados no de una manera

---

<sup>302</sup> Frase acuñada por Piscator en su *Nota final para el teatro político*, escrita en 1966.

<sup>303</sup> Generalmente, las crisis con las que trabaja el teatro documento son políticas, sociales, económicas y culturales.

rígida sino como medios que fomentan nuevas maneras de aproximación al trabajo con documentos.

Desde los primeros textos de Vicente Leñero (que empezaron a publicarse desde 1968) hasta las obras que actualmente han sido estrenadas por las compañías Teatro Línea de Sombra y Lagartijas Tiradas al Sol (por ejemplo), lo que se percibe de manera general es una constante readecuación de aquellas ideas. Éstas surgieron en contextos marcados por profundas crisis, primordialmente en las décadas de los años 20 –respondidas por Piscator y Brecht–, y en los 60 –en donde el trabajo de Weiss resulta fundamental, tanto el que se presenta a través de sus ideas estéticas y políticas, como el que proponen sus textos dramáticos–. Por lo tanto, se puede identificar que en la dramaturgia y las puestas en escena que se realizan en México, hay una reapropiación de esos modelos que se adaptan a los contextos mexicanos; el teatro documento mexicano es resultado de una combinación en la que participan las ideas de los principales teóricos teatrales alemanes del siglo XX, en comunión con una profunda necesidad de trabajar con diversos tipos de crisis desde la dramaturgia y la puesta en escena.

La narrativa oficial de los acontecimientos impulsada desde los libros de historia autorizados por la cúpula política y cultural, así como el periodismo sujeto a los intereses de Estado, son mecanismos de enajenación, evasión y aturdimiento masivo. El fomento de las “verdades” y “realidades” proyectadas desde los distintos tipos de regímenes, son dispositivos cuya finalidad radica en generar una sociedad que olvida o desconoce. La estrategia teatral y cinematográfica narrativa-burguesa-comercial-hegemónica es un medio de domesticación que, mediante ficciones, nos evade de nuestros contextos. Evasión que ayuda a mantener el statu quo y la desigualdad social.

Constantemente estamos recibiendo estímulos desde distintos medios que han sido diseñados para generar sociedades destinadas a la desmemoria. Este tipo de maniobras, conducentes a la aniquilación de la consciencia, se han convertido en estrategias globales. De tal suerte que en todo el mundo existen libros de historia diseñados para fomentar una visión parcial, en donde los vencedores y los héroes son los protagonistas; periódicos que hablan de aquello que conviene a quienes ostentan el poder político y económico; medios de comunicación que alimentan la ignorancia; así como propuestas teatrales y cinematográficas que conducen a la

evasión, ocultando detrás del velo de la ficción los entresijos de nuestro devenir. Todo esto conduce a paso galopante hacia la anulación de la capacidad de analizar, criticar y juzgar.

En contraposición a lo anterior, existe un periodismo que trabaja en investigar profundamente las raíces de nuestro entorno y visibilizarlo, así como un teatro que se vincula a esta labor. Por lo tanto, podríamos comentar que el teatro documento y el periodismo comprometido buscan los mismos fines a través de distintos medios. Weiss, en su libro *Escritos políticos*, comenta que el teatro documento busca complementar la tarea que los medios de comunicación no hacen:

Aunque los medios de comunicación han alcanzado un grado supremo de difusión y nos hacen llegar noticias de todas las partes del mundo, quedan ocultos para nosotros, en sus motivaciones y relaciones, los acontecimientos más importantes que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro. Se nos hacen inaccesibles los materiales de los responsables, que podrían ponernos al corriente de unas actividades de las que sólo vemos los resultados (...) El teatro documento, que se dirige contra los grupos interesados en una política de ofuscación y de cegamiento, que se dirige contra la tendencia propia de los medios de comunicación de mantener a la población de un vacío de aturdimiento y embrutecimiento. (Weiss, 1976: 101)

Silenciar y borrar se convierte en una estrategia de uso común realizada por unos medios que, lejos de comunicar, sirven para anular eventos y personas:

Ante esto, se podría responder: si no se cuenta la vida de esta persona, es peor. Porque esta persona está silenciada, nunca tendrá acceso a un escenario, probablemente tampoco a una televisión. (Sontag, 2003: 101)

Ante ese silencio que anula, resulta indispensable crear espacios de memoria que ayuden a frenar la barbarie y se complementen de otras estrategias para poder realizar su labor de manera efectiva (esto con la intención de intentar provocar transformaciones concretas y verificables).

Es complicado hablar de transformaciones concretas y verificables, ya que el provocar que un espectador desarrolle maneras alternativas para observar una situación, objeto o acontecimiento, podría constituir ya en sí mismo un cambio, o servir como detonador para fomentar relaciones distintas entre el individuo y su entorno (lo cual, en cierto sentido, podría constituir un primer paso en un proceso de transformación de dimensión auténticamente social). Sin embargo, cuando se habla del acto de crear transformaciones verificables, debe pensarse en alterar no sólo la mirada y relaciones individuales, sino la situación que se expone (y si esto no fuera posible, al menos sanearla). Evidentemente,



llevar a la práctica un planteamiento como este puede resultar una tarea ardua y en ocasiones imposible.

Las preguntas que pueden plantearse como consecuencia de toda esta exposición son: ¿De qué sirve tratar temas tan agudos, si finalmente no se va a cambiar nada? ¿Realmente es suficiente el acto de visibilizar? ¿Visibilizar el dolor ajeno desde la distancia –y hasta cierto punto desde el desconocimiento–, durante la hora y media que pueda durar una representación teatral, y volver cómodamente a una cotidianidad tan lejana de esa vida que se presentó o representó en escena, no resulta muchas veces un acto fútil que no modifica absolutamente nada?

¿Qué evita o alivia esa representación? (Sánchez, 2014: 10)

¿Realmente alivia algo mi obra? ¿Acaso mi montaje no se convierte en un acto para que unos *voyeurs* del dolor ajeno, crean que han desarrollado un juicio crítico en torno a una situación –sobre la que desconocen las causas que la originan– que probablemente al día siguiente olvidarán? Después de todo, en el mundo de hoy estamos sujetos a un constante bombardeo mediático, que nos ofrece la noticia de sucesivas masacres de distintos niveles, que no sabemos gestionar y sobre la que solamente somos unos simples espectadores. ¿Acaso un montaje de teatro documento, creado por artistas comprometidos, no se vuelve inevitablemente parte de esa maquinaria que engulle y aniquila porque no es capaz de dar respuestas ni modificar nada?

En este sentido, el acto de visibilizar, criticar y denunciar, vistos desde esta óptica, no son suficientes porque no modifican la situación abordada. Probablemente generen conciencia, pero en un mundo tan mediatizado como éste, donde a diario recibimos estímulos que muchas veces nos saturan, la conciencia termina desdibujándose y las buenas intenciones se pierden en el territorio de la inacción.

Considero que una posible vía para ayudar a impulsar cambios concretos, es la vinculación necesaria que el teatro documento podría fomentar con otras áreas del conocimiento. Convocar un trabajo multidisciplinario en donde el trabajo de los artistas –quienes pueden contar con las herramientas teóricas y prácticas para compartir un discurso, pero suelen desconocer los mecanismos pragmáticos y efectivos para llevar a la práctica sus propuestas–

, sea complementado por filósofos, políticos, comunicólogos, sociólogos y otro tipo de especialistas, quienes desde su experiencia pudieran proponer vías que propicien cambios verificables.

Cuando a Ostermeier se le preguntó si creía que el teatro tuviera aún hoy la fuerza suficiente para cambiar algo, respondió que la única manera de conseguir cambios políticos es a través de los movimientos sociales, personas saliendo a la calle para manifestarse, una concienciación solidaria y la acción política. O bien, mediante la activación de:

Ágoras, asambleas, escenarios donde se puedan encontrar las diferencias con metodologías para encaminar las decisiones, con agendas para realizar labores. Espacios ciudadanos que sepan dónde articularse autónomamente y dónde orquestarse con las fuerzas gubernamentales.<sup>304</sup>

Concluyo que una posible estrategia que puede convertir al teatro documento en un medio desde el que puedan articularse cambios, es mediante la vinculación de las propuestas escénicas con acciones políticas específicas. Dichas acciones han sido sugeridas por el director alemán Ostermeier y el director mexicano Ortiz en las citas previamente expuestas. Los caminos para vincular ambas prácticas son múltiples y mucho tienen que ver con la idea que propone Peter Weiss, en relación al hecho de que se deben crear otras técnicas que se adapten a situaciones nuevas. La investigación y la puesta en práctica en torno a esta vinculación es un camino que me parece interesante recorrer, si lo que se busca como objetivo principal es detonar transformaciones.

---

<sup>304</sup> Fragmento de una entrevista realizada al creador e investigador escénico Rubén Ortiz por el investigador de la presente tesis el día 9 de agosto 2018. Ver anexo 1.

## **Fuentes y Bibliografía.**

### **Bibliografía**

#### **Textos dramáticos**

Brecht, Bertolt (2012): *Teatro Completo*, Madrid, Cátedra.

Celaya, Jorge (2004): *Teatro de frontera: antología de obras de teatro de la frontera México-Estados Unidos*, Durango, Siglo XXI: Ateneo Puertorriqueño.

Franco, Efraín (2000): *Nunca más abril. Crónica de un adiós*, Guadalajara, Centro Universitario de los Altos, Universidad de Guadalajara.

Gómez, Lola (2016): *Antología de teatro latinoamericano*, Buenos Aires, CELCIT.

Guevara, Adam (1997): *Siete obras de teatro*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Leñero, Vicente (1972): *El juicio: el jurado de León Toral y la madre Conchita*, México, Joaquín Mortiz.

Leñero, Vicente (1994): *La Noche de Hernán Cortes*, México, El Milagro.

Leñero, Vicente (2006): *Los periodistas*, México, Joaquín Mortiz.

Leñero, Vicente (1981): *Martirio de Morelos*, Barcelona, Seix Barral.

Leñero, Vicente (1982): *Teatro completo*, México, UNM, Extensión Universitaria, Dirección de Actividades Teatrales.

Leñero, Vicente (1985): *Teatro documental*, México, Editores Mexicanos Unidos.

- Rascón Banda, Víctor Hugo (2002): *Homicidio calificado. El ausente*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (2002): *Los ejecutivos*, México, El Milagro.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (1979): *Los ilegales*, México, UAM
- Rascón Banda, Víctor Hugo (2009): *Teatro clandestino*, México, Libros de Godot.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (1985): *Teatro del delito: La fiera del Ajusco, Máscara contra cabellera, Manos arriba*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- Robles, Humberto (2009): *Mujeres de Arena*, México D.F, Los Textos de la Capilla.
- Robles, Humberto, (2011): *Nosotros somos los culpables*, México, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- Salcedo, Hugo (2011): *Música de Balas*, México D.F, U.A.M.
- Salcedo, Hugo (2014): *El Viaje de los cantores*, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Weiss, Peter (1974): *Canto del fantoche Lusitano*, México, Grijalbo. Weiss, Peter (1974): *Canto del fantoche Lusitano*, México, Grijalbo.
- Weiss, Peter (1974): *Discurso sobre el Vietnam*, Barcelona, Lumen
- Weiss, Peter (1974). *Holderlin: obras en dos actos*, México, Grijalbo.
- Weiss, Peter (1972): *La indagación: oratorio en 11 cantos*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Weiss, Peter (2002): *Persecución y asesinato de Jean- Paul Marat*, Estados Unidos, Orbis.
- Weiss, Peter (1979): *Trotsky en el exilio*, México, Grijalbo.

## Textos críticos

Acosta, Luis (1982): *El drama documental alemán*, Salamanca, Universidad.

Adame, Domingo (1994): *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*, Puebla, Universidad de las Américas Puebla, Serie Estudios Teatrales.

Argudin, Yolanda (1986): *Historia del teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama Editorial.

Bravo Elizondo, Pedro (1979): *La realidad latinoamericana y el teatro documental*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.

Bravo-Elizondo, Pedro (1982): *Teatro documental latinoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Brecht, Bertolt (1983): *El pequeño organon para el teatro escrito en 1948*, Granada, Don Quijote.

Brecht, Bertolt (2004): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial.

Brun, Josefina (1983). *Hacia un teatro nacional: Héctor Mendoza*, México, Escénica.

Buero Vallejo, Antonio (1980): *Acerca del drama histórico*, Madrid, Primer Acto. No.187, consultado en. < [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/acerca-del-drama-historico--0/html/003909fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/acerca-del-drama-historico--0/html/003909fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)>, (fecha de último acceso: 16 de septiembre de 2018)

Carballo, Emanuel (1965): *Diecinueve protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales.

- Castri, Massimo (1978): *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal.
- Catani, Beatriz (2007): *Acercamientos a lo real, textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.
- Chaikin, Joseph (1974): *Nuevos Rumbos del Teatro*, Barcelona, Editorial Salvat.
- Chesney Lawrence, Luis (1994): *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina* Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios Postgrado.
- Clark, Fred (1971): *Teatro documental en México: Pueblo Rechazado de Vicente Leñero*, Chapel Hill, Universidad de Carolina del Norte / Departamento de Estudios Románicos.
- Cornago, Oscar (2005): *Políticas de la palabra*, Madrid. Fundamentos.
- Del Toro, Fernando (1993): *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt, Vervuert.
- Del Toro, Fernando (1990): *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna.
- Diéguez, Ileana (2007a): *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- Diéguez, Ileana (2007b): *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*, Madrid, ARTEA.
- Freire, Silka (2007): *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática*, La Plata, Ediciones Al Margen,

- Fromm, Erich (2012): *El arte de amar*, Barcelona, Paidós.
- Galicia, Rocío (2007): *Dramaturgia en contexto 1. Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, Ciudad Victoria, Forca del Noreste/CITRU-INBA.
- Gimber, Arno (2018): “*La globalización en el teatro actual en lengua alemana*”, en Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios, consultado en: <<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/258/1.1%20GIMBER%20258%20Imp%2015%20En>>, (fecha de último acceso: 10 de septiembre de 2018).
- Glantz, Margo (2003): *También la muerte se maquila*, México, Metapolítica.
- Jirku, Brigitte (2016): “Reflexiones en torno al teatro documento posdramático: El caso de Elfriede Jelinek”, en: Acotaciones, No. 37, consultado en: <<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/122>>, (fecha de último acceso: 18 de septiembre de 2018).
- Johnson Rodrigo (1998): *Brecht en México: a cien años de su nacimiento*, México, UNAM.
- Larios, Hugo Salcedo. Kirkland, Andrea Spears, (2010): *El tema de la migración Hacia Estados Unidos en algunas obras de teatro mexicano*, México, Universidad Autónoma de Baja California.
- Leñero, Vicente (2013): *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lensing, Leo (2002): *New History of German Literature*, Cambridge, Harvard University Press.

- Luiselli, Alessandra (2013): *Víctor Hugo Rascón Banda: el dramaturgo de la dignidad humana*, Colorado, Universidad del Norte de Colorado.
- Magaña Esquivel, Antonio (2012): *Imagen y realidad del teatro en México*, México, Escenología.
- Muñoz, Eugenia (2008): *Mujeres de arena: una orquestación de voces para la consciencia y la justicia*, Virginia, Virginia Commonwealth University.
- Monterde, Francisco (1960): *Estudio Preliminar*, México, UNAM.
- Negri, Antonio/ Cocco, Giuseppe (2006): *Global: biopoder y luchas en una América latina globalizada*, Buenos Aires, Paidós.
- Oliva Herrer, M<sup>a</sup> de la O (2007): *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Ortíz, Rubén (2016): *Escena expandida Teatralidades del siglo XXI*, México, EDUCAL.
- Osorio, Catalina (2014): *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Parra, Andrea (2014): *Dramas fronterizos de Víctor Hugo Rascón Banda: un ejemplo de historia a contrapelo*, México, Libros de Godot.
- Partida, Armando (2002): *Se buscan dramaturgos*, México, CONACULTA-FONCA.
- Pellettieri, Osvaldo (1995): *Teatro latinoamericano de los setenta: autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires, Corregidor.
- Pineda, Miguel Ángel (1995): *Temas de teatro*, México, Periodismo Cultural.



- Piscator, Erwin (2001): *El teatro político*, Hondarribia, Hiru.
- Ranciere, Jaques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Ranciere, Jaques (1975): *La lección de Althusser*, Buenos Aires, Galerna.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (1990). *De cuerpo entero*, México, Ediciones Corunda.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (2007): *Demiurgo de una teatralidad sin fronteras*, Chihuahua, Instituto chihuahuense de cultura.
- Reyes, Mara (1965): *El círculo de tiza caucasiano*, México, Diorama teatral.
- Rodríguez Herrera, Raúl (2014): *El Teatro Documento. Una alternativa para denunciar la violencia: El caso México*, Alemania, Editorial Grin.
- Sabugal Paz, Paulina (2014): *El teatro documental: una a/puesta en escena*, México, Universidad Iberoamericana.
- Salcedo, Hugo (2016): *El teatro documento en México*, Madrid, Revista Acotaciones RESAD.
- Sánchez-Grey Esther (2010): *El teatro documento de Reinaldo Arenas*, Uruguay, Revista Digital Estudios Históricos.
- Sánchez, José Antonio (2013): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato.
- Secanella, Petra (1983): *El periodismo político en México*, México, Prisma.
- Schanzer, George O (1983): *El medio tiene un mensaje, en Vicente Leñero*, Madrid, Centro Virtual Cervantes, consultado en: <[www.cervantesvirtual.com/obra/el-medio-](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-medio-)

tiene-un-mensaje-en-vicente-lenero/>, (fecha último acceso: 9 de septiembre de 2018).

Scherer, Julio (2015): *Entrevistas para la historia*, México, Revista Proceso.

Sontag, Susan (2010): *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Debolsillo.

Tarriba, María (2004): *Encuentro con el espíritu trágico: Entrevista a Ludwik Margules*, México, Revista de la Universidad de México.

Tavira, Luis (2009): *Un año sin Víctor Hugo Rascón Banda*, Nuevo León, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Toro, Fernando de (1987): *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna.

Torres Monreal, Francisco (1978): *J. Prevert: Teatro de denuncia y documento*, Murcia, Ediciones 23-27.

Vicente Hernando, Cesar de (2013): *La escena constituyente Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación crítica.

Weiss, Peter (1976): *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen.

## **Páginas de Internet**

Acerca del drama histórico. Disponible en

<[http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul\\_055.htm](http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul_055.htm)>, (fecha de consulta: 25 de mayo de 2016).

Acerca de teatro Ojo. Disponible en <<http://teatroojo.mx/acerca-de>>, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

Actualidades escénicas. Disponible en <<http://www.proceso.com.mx/?p=360129>>, (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

Aguas blancas, 18 años después. Disponible en

<<http://pulsoslp.com.mx/2013/06/28/aguas-blancas-18-anos-despues/>>, (fecha de consulta 28 de marzo de 2018).

Archivo VICE: Cayetano, el héroe anónimo de la Guardería ABC. Disponible en

<[https://www.vice.com/es\\_mx/article/vdagza/cayetano-el-heroe-anonimo-de-la-guarderia-ab](https://www.vice.com/es_mx/article/vdagza/cayetano-el-heroe-anonimo-de-la-guarderia-ab)>, (fecha de consulta 14 de abril de 2018).

Archivo virtual artes escénicas. Disponible en

<<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=306>>, (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018).

Artículo 13, espectáculo documental dedicado a los inmigrantes. Disponible en

<<https://www.gob.mx/cultura/prensa/articulo-13>>, (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

Atacar a la prensa es atacar a la médula de la democracia: Universidad Iberoamericana.

Disponible en <<http://aristeguinoticias.com/2005/mexico/atacar-a-la-prensa-es->

atacar-a-la-medula-de-la-democracia-universidad-iberoamericana/>, (fecha de consulta: 2 de junio de 2017).

Baños Roma: Rounds de boxeo en el escenario. Disponible en

<<http://www.garuyo.com/teatro/banos-roma-teatro-helenico-resena-cartelera-df>>  
, (fecha de consulta: 5 de agosto de 2018).

Campo de Ruinas instalación escénica interdisciplinaria. Disponible en

<<https://campoderuinas.files.wordpress.com/2013/11/carpetacampoderuinas-2.pdf>>  
, (fecha de última consulta: 25 de agosto de 2018).

Capítulo I. Implicaciones escénicas para detonar imaginarios sociales. Disponible en

<<https://lacomunarevolucionofuturo.org/la-comuna/campamento-2-de-octubre-3/>>  
, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

Capítulos. Disponible en

<<https://lacomunarevolucionofuturo.org/archivo/https://lacomunarevolucionofuturo.org/archivo/>>, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

Centro de investigaciones artísticas. Disponible en <<http://ciacentro.org.ar/node/1479>>,

(fecha de consulta: 17 de agosto de 2018).

Comentario del creador escénico Jorge Vargas en relación al proyecto Artículo 13.

Disponible en: <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/articulo-13>>, (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

Comentario del Dr. Gaspar Baquedano en relación a la pieza El viaje inmóvil, estudio en espiral sobre el suicidio. Disponible en

<<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-viaje-inmovil--entre-critica-y-dolor-20110811-0063.html>>, (fecha de consulta: 3 de agosto de 2018).

Comentario del historiador Camilo Vicente en relación al proyecto. Disponible en

<<https://www.latempestad.mx/durango-66-teatro-el-milagro-teatro-linea-de-sombra-compania-teatral-jorge-arturo-vargas-teatro-contemporaneo-teatro-social/>>, (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018).

Concesión y libertad de expresión. Disponible en

<<http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/concesion-y-libertad-de-expresion.html>>, (fecha de consulta: 28 de mayo de 2017).

Cuando católicos atacaron con ácido y chacos a actores de la UV. Disponible en

<<http://sociedadtrespuntocero.com/2016/06/cuando-catolicos-atacaron-con-acido-y-chacos-a-actores-de-la-uv/>>, (fecha de consulta: 15 de agosto de 2018).

Cumple 19 años desaparecido Gilberto Romero; la OCSS pide su presentación. Disponible

en <<https://suracapulco.mx/archivoelsur/archivos/151297>>, (fecha de consulta 28 de marzo de 2018).

Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena, por Shaday Larios.

Disponible en <<http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>>, (fecha de última consulta: 26 de agosto de 2018).

Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán/Proyecto PRI. Disponible en

<<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/>>, (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

Durango 66. Disponible en <<https://www.latempestad.mx/durango-66-teatro-el-milagro-teatro-linea-de-sombra-compania-teatral-jorge-arturo-vargas-teatro-contemporaneo-teatro-social/>>, (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018).

Durango 66 Reflexiona sobre el presente por medio del pasado. Disponible

<<https://www.20minutos.com.mx/noticia/b329217/durango-66-reflexiona-sobre-el-presente-por-medio-del-pasado/>>, (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018).

Durango 66 Una obra con mucha investigación. Disponible en

<<http://www.garuyo.com/teatro/durango-66-resena-teatro-el-milagro>>  
, (fecha de consulta: 6 de agosto de 2018).

El camino de Gregorio Lemecier. Disponible en <<http://www.proceso.com.mx/147639/el-camino-de-gregorio-lemercier>>, (fecha consulta: 18 de abril de 2017).

El lugar sin límites. Disponible en <<https://ellugarsinlimites.com/2016/09/05/luisa-pardo-lagartijas-tiradas-al-sol/>>, (fecha de última consulta: 21 de agosto de 2018).

El puro lugar. Disponible en <<https://elpurolugar.wordpress.com/>>, (fecha de consulta: 15 de agosto de 2018).

El ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez. Disponible en

<<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-ruido-las-cosas-al-caer-juan-gabriel-vasquez>>, (fecha de consulta: 14 de septiembre de 2018)

El rumor del incendio/Proyecto La Rebeldía. Disponible en

<<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/el-rumor-del-incendio/>>, (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018).

El viaje inmóvil, entre crítica y dolor. Disponible en

<<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-viaje-inmovil--entre-critica-y-dolor-20110811-0063.html>>, (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

Entrevista a Vicente Leñero. Disponible en

<<http://www.letraslibres.com/mexico/entrevista-vicente-lenero>>, (fecha de consulta: 12 de mayo de 2016).

Escritura Artículo 13. Disponible en

<<http://ciecarabosse.fr/en/creations-en-tournee/article-13/ecriture/>>, (fecha de consulta: 4 de agosto de 2018).

Ésta en el país el director suizo Stefan Kaegi en “Biodrama 2003”. Disponible en

<<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/esta-en-el-pais-el-director-suizo-stefan-kaegi-en-biodrama-2003>>, (fecha de consulta 08 de septiembre de 2018).

Fragmento de entrevista realizada al director del montaje, Jorge Vargas. Disponible en

<<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-viaje-inmovil--entre-critica-y-dolor-20110811-0063.html>>, (fecha de consulta: 3 de agosto de 2018).

Fragmento del Informe No. 49/97 Caso 11.520 Aguas Blancas. Disponible en

<<https://www.cidh.oas.org/annualrep/97span/Mexico11.520.htm>>, (fecha de consulta 28 de marzo de 2018).

Fragmento de noticia Quienes aprobaron privatizar Petr6leos Mexicanos deben ser

juzgados por traici6n a la patria: Bartlett. Disponible en

<<http://www.jornada.unam.mx/2017/03/19/politica/004n2pol>>, (fecha de consulta 26 de marzo de 2018).

Fragmento del Resumen de la explicaci6n de la Reforma Energ6tica. Disponible en:

<<https://www.gob.mx/sener/documentos/resumen-de-la-explicacion-de-la-reforma-energetica>>, (fecha de consulta 26 de marzo de 2018).

Francisco Lid6n Plaza. Disponible en <<http://franciscolidonplaza.blogspot.com/>>, (fecha de

consulta: 20 de julio de 2018).

Guardería ABC: 5 a6os de promesas políticasy. Disponible en

<<http://www.sinembargo.mx/05-06-2014/1012994>>, (fecha de consulta 14 de abril de 2018).

Guerra y medios de comunicación: 1914-1918. Los últimos días de la humanidad de Karl Kraus. Disponible en <<http://www.revistadelibros.com/articulos/guerra-y-medios-de-comunicacion-1914-1918-los-ultimos-dias-de-la-humanidad-de-karl-kraus>>, (fecha consulta: 25 de mayo de 2016).

Humberto Robles esplendor y fracaso del teatro social y político. Disponible en <<https://revistareplicante.com/humberto-robles/>>, (fecha de consulta: 22 de septiembre de 2018).

Institute for Research in the Humanities University of Wisconsin-Madison. Disponible en <<https://irh.wisc.edu/fellows/2016-2017/paola-hern%C3%A1ndez>>, (fecha de consulta: 2 de agosto de 2018).

La cicatriz 22 de abril/Teatro documental. Disponible en <<http://www.descubrecentrogd.com/late/4208-la-cicatriz-22-de-abril-teatro-documental.htm>>, (fecha de consulta: 20 de julio de 2018).

La ciudad de las mujeres. Disponible en: <<https://www.proceso.com.mx/293435/la-ciudad-de-las-mujeres>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

La comuna revolución o futuro. Disponible en <<https://lacomunarevolucionofuturo.org/el-proyecto-2/>>, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

La Democracia en México, un proyecto de Lagartijas Tiradas al Sol. Disponible en <<https://www.culturamas.es/blog/2016/10/18/la-democracia-en-mexico-un-proyecto-de-lagartijas-tiradas-al-sol/>>, (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

La masacre de Aguas Blancas 1997. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=pXL-zl2SUAk>>, (fecha de consulta 28 de marzo de 2018).



La pieza. Disponible en:

<<http://www.murmurante.org/la-pieza.html>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

La recolección. Disponible en:

<<http://www.murmurante.org/la-recoleccion.html>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

La ruta crítica de Martirio de Morelos. Disponible en

<<http://www.proceso.com.mx/142412/la-ruta-critica-de-martirio-de-morelos>>, (fecha de consulta: 12 de marzo de 2018).

La última novela épica. Disponible en

<<http://www.lavanguardia.com/libros/20110216/54113935682/la-ultima-novela-epica.html>>, (fecha de consulta: 18 de mayo de 2016).

Lagartijas Tiradas al Sol, teatro que incide en la realidad desde hace 10 años. Disponible en

<<http://www.jornada.com.mx/2014/05/26/cultura/a09n1cul>>, (fecha de consulta: 17 de agosto de 2018).

Los periodistas y el golpe al Excelsior. Disponible en <<http://www.lahojadearena.com/los-periodistas-37-años-del-golpe-al-excelsior/>>, (fecha de consulta: 27 de mayo de 2016).

Los últimos días de la Humanidad. Disponible en <[http://www.hiru-](http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/SKENE/Los-ultimos-dias-de-la-humanidad.htm)

[ed.com/COLECCIONES/SKENE/Los-ultimos-dias-de-la-humanidad.htm](http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/SKENE/Los-ultimos-dias-de-la-humanidad.htm)>, (fecha de la última consulta: 26 de mayo de 2016).

Murmurante Laboratorio escénico transdisciplinario. Disponible en

<<http://www.murmurante.org/nosotros.html>>, (fecha de consulta: 3 de agosto de 2018).

Murmurante-TLS. Disponible en

<<http://www.murmurante.org/antecedentes.html>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

Para entender el presente. Disponible en <[http://www.excelsior.com.mx/opinion/luz-](http://www.excelsior.com.mx/opinion/luz-emilia-aguilarz/2013/12/05/932105)

[emilia-aguilarz/2013/12/05/932105](http://www.excelsior.com.mx/opinion/luz-emilia-aguilarz/2013/12/05/932105)>, (fecha de última consulta: 17 de agosto de 2018).

Pequeños territorios en construcción... un testimonio sobre aquello que padece el migrante.

Disponible en:

<<https://intereskena.com/teatro2/pequenos-territorios-en-construccion-testimonio-real-atraves-del-acto-ficticio/>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

Poquita fe, de Adam Guevara. Disponible en

<<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2063/Aguijon/BLHR.html>>, (fecha de consulta: 22 de junio de 2017).

Premio Nacional de Dramaturgia a Hugo Salcedo. Disponible en

<<http://www.proceso.com.mx/?p=293044>>, (fecha de última consulta 2 de marzo de 2013).

Presentan informe sobre crímenes de lesa humanidad cometidos durante los últimos

sexenios. Disponible en

<<http://zetatijuana.com/2016/10/presentan-informe-sobre-crimeres-de-lesa-humanidad-cometidos-durante-los-ultimos-sexenios/>>, (fecha de consulta 28 de marzo de 2018).

Santiago Amoukalli. Disponible en <<https://elmilagro.org.mx/santiago-amoukalli/>>, (fecha

de última consulta: 21 de agosto de 2018).

Sesión permanente. No podría decirse que esta sea una obra perfecta. Disponible en <<http://teatroojo.mx/sesion-permanente-no-podria-decirse-que-esta-sea-una-obra-perfecta>>, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

Sidra Pino, vestigios de una serie. Disponible en <<http://www.murmurante.org/sidra-pino.html>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

Siervo de la nación. Disponible en <<https://soundcloud.com/criterionoticias/siervo-de-la-nacion>>, (fecha de consulta: 12 de marzo de 2018).

Teatro Documental: otra forma de denuncia social. Disponible en <<http://www.humbertorobles.com/2010/03/teatro-documental-otra-forma-de.html>>, (fecha de consulta: 19 de junio de 2017).

Teatro clandestino. Disponible en <<http://www.proceso.com.mx/169387/teatro-clandestino>>, (fecha de consulta: 18 de marzo de 2018).

Teatro Ojo plataforma cultural. Disponible en <<http://teatroojo.mx/proyectos>>, (fecha de última consulta: 24 de agosto de 2018).

Thomas Ostermeier: El teatro nunca ha aportado cambios al mundo. Disponible en <[https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522170083\\_775173.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522170083_775173.html)>, (fecha de consulta 31 de marzo de 2018).

Víctor Hugo Rascón Banda, el dramaturgo que documentaba la realidad. Disponible en <<http://www.gob.mx/cultura/prensa/victor-hugo-rascon-banda-el-dramaturgo-que-documentaba-la-realidad>>, (fecha de consulta: 22 de junio de 2017).

Vicente Leñero, mi maestro. Disponible en <<https://www.crash.mx/encuadre/vicente-lenero-mi-maestro/>>, (fecha de consulta. 29 de mayo de 2016).

## Videos

Fragmento de la obra Baños Roma. Disponible en <<https://vimeo.com/68596721>>, (fecha de consulta 4 de agosto de 2018).

Fragmento de la obra Pequeños territorios en reconstrucción. Disponible en <<https://vimeo.com/119590511>>, (fecha de consulta: 7 de agosto de 2018).

Fragmento del teaser de la obra Sidra Pino. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=117&v=l7CMEh44tf8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=117&v=l7CMEh44tf8)>, (fecha de consulta 4 de agosto de 2018).

Tabasco petróleo y resistencia. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=moYTH8gd0cE>>, (fecha de consulta: 24 de marzo de 2018).

Vicente Leñero. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=nJtvNizwAPE>>, (fecha de consulta: 10 de junio de 2016).

Vicente Leñero. La construcción de una obra. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=H\\_JrST5KaiE](https://www.youtube.com/watch?v=H_JrST5KaiE)>, (fecha de consulta. 29 de mayo de 2016).

## **ANEXOS**

### **Entrevistas**

A continuación aparecen las entrevistas realizadas a los creadores escénicos relacionados con el teatro documento contemporáneo. Las respuestas arrojadas fueron fundamentales para la realización del tercer capítulo de la tesis: El teatro documento como puesta en escena.

### **Anexo 1**

#### **Rubén Ortiz**

Entrevista realizada al investigador y director de escena Rubén Ortiz, fundador de la Comedia Humana y La Comuna por el investigador de la presente tesis el día 31 de julio del 2018.

1. ¿Qué tipo de teatro realiza y cuáles son sus principales influencias?

En los últimos 18 años, me he ido desplazando del teatro dramático, al teatro físico (que no tenía reconocimiento en el país), hasta diversos cruces con otras disciplinas. De aquí surgió La Comedia Humana. Actualmente, con el proyecto La comuna: revolución o futuro realizamos lo que llamamos (equivocadamente) intervenciones comunitarias. Es decir que o bien nos relacionamos por un tiempo con una comunidad en la que realizamos talleres para luego activar “escenarios” que den autorreconocimiento a la memoria y el deseo del territorio, o bien instalamos los “escenarios” que problematicen ciertos aspectos del vivir común.

2. ¿Cuáles son las temáticas que aborda en sus puestas en escena?

Como dije, no partimos necesariamente de un tema ni realizamos puestas en escena. Es con el contacto con la comunidad que entendemos que poner en relación. Y sin embargo, diría que nuestro objetivo apunta a ampliar el imaginario político de la comunidad. En este sentido, Memoria y Territorio han resultado dos detonadores esenciales en nuestra indagación y en la fabricación de dispositivos de relación.

3. ¿Qué espera de los espectadores que asisten a sus montajes?

Nuestro trabajo se realiza con y para la comunidad para la que trabajamos. No nos interesa que la gente participe, como se hablaría en el teatro de vanguardia. Nos interesa poner a disposición de unos habitantes algunas herramientas artísticas e imaginar que la potencia de las teatralidades puede abrir la posibilidad de diálogos. Diálogos, se entiende, que no involucran sólo la razón utilitaria, sino también los afectos, los deseos y el sentido estético. Para nosotros la noción de cuidados, es vital. Se trata de abrir un espacio y un tiempo artísticos, pero donde más que la competencia y la ganancia, aparezcan los complejos trabajos del cuidado.

4. ¿Considera que el teatro es una vía para modificar la situación sociopolítica actual?

Nuestro asunto, decía T. S. Elliot, no es el resultado sino el intento. Quiero decir que a pesar de que entendemos la potencia política de un escenario que haga aparecer voces, discursos y cuerpos que no se encuentran en las representaciones dominantes, lo que venga después de estas apariciones está afuera de nuestro control. Si el momento no está sobredeterminado, si no se conjugan los cientos de micromovimientos que detonan una transformación, poco se puede hacer. Pero, por otra parte, se puede (con)jugar con esos micromovimientos, se puede inaugurar posibles donde había imposibles, se puede establecer memoria para iluminar el presente. Eso es nada y es mucho. No lo sé.

5. ¿De qué manera ha intervenido su trabajo en la sociedad?

Tenemos en nuestro archivo algunas anécdotas de cómo estos escenarios dan potencia a fuerzas que parecían olvidadas; como cuando en nuestro capítulo uno los chicos grafiteros hicieron frente a la policía cuando intentaban hacer un grafiti-mural con la historia del barrio. Una historia de lucha que ellos no conocían y que conocieron en nuestros intercambios con las señoras fundadoras. Los policías que venían a detenerlos, se quedaron a cuidarlos cuando oyeron (por boca de los chicos que la conocían tres meses antes) la historia de la fundación de la colonia. El grafiti quedó intacto por un año. Otra vez, ¿esto es algo? ¿no es nada? ¿Cómo generamos herramientas para acercarnos a estas acciones y que no se confunda el acto artístico con el político? ¿Es posible separarlos?

6. ¿Qué opina de la propuesta de Peter Weiss escrita en el punto No. 14 de su texto *Notas para el teatro documento* en relación a la idea de que una obra que no expone soluciones ante la problemática abordada es una obra sin validez?

Creo que el mundo al que Weiss proponía esta sentencia ha cambiado muchos. ¿Qué es una solución si la pregunta no se plantea de forma efectiva? Y las preguntas, ahora, han dejado de aparecer bajo las dicotomías que dominaron los últimos siglos. El retorno de lo real no es un capricho, es la emergencia de todas aquellas identidades, discursos y cuerpos que quedaron forcluidos para edificar la modernidad. Esta emergencia es, de suyo, compleja, múltiple y exige herramientas de aproximación igualmente complejas que, creo yo, apenas estamos trabajando. Lo que enlaza con lo siguiente: el artista solía representar una potencia general y por eso se esperaban de él expresiones o soluciones generales. Ese régimen de representación está en profunda crisis. ¿Qué le queda al artista? ¿Dónde opera? ¿Cuáles son sus procedimientos? Si, como dice Foucault, hay que pensar en un “intelectual situado”, habría que imaginar algo semejante para los artistas ¿Cómo crean situación? ¿Y si esa situación es agonista, a quién le toca resolverla, al artista o a los implicados en dicha situación?

7. ¿Conoce algún caso en el que el teatro haya provocado una transformación a nivel político?

Con toda la pedantería del caso, tengo que citar a Jacques Ranciere quien distingue “política” de “policía”. La policía se encarga de mantener a los regímenes de representación (y sus instituciones y sus efectos en los cuerpos) y a eso es a lo que vulgarmente llamamos política. Pero lo político aparece cuando hay disenso: cuando emergen otras representaciones (y sus cuerpos y sus maneras de afectar). Entonces vienen negociaciones, pugnas, reacomodos. Y, bueno, desde Dziga Vertov, Piscator, hasta los Diggers de San Francisco o las práctica de muchos artistas contemporáneos latinoamericanos, hay otros regímenes de representación haciéndose lugar, ya sea en pugna con el régimen dominante, ya sea encontrando su sitio (y situación) al margen (que no en la periferia)

8. ¿Qué propondría para modificar la situación política que actualmente se vive en México?

Ágoras, asambleas, escenarios donde se puedan encontrar las diferencias, con metodologías para encaminar las decisiones, con agendas para realizar labores. Espacios ciudadanos que sepan dónde articularse autónomamente y dónde orquestarse con las fuerzas gubernamentales.

## Anexo 2

### Colectivo Campo de Ruinas

Entrevista realizada a las creadoras escénicas Eréndira Córdoba y Alicia Jiménez colaboradoras del Colectivo Campo de Ruinas por el investigador de la presente tesis el día 31 de julio del 2018.

#### 1. ¿Qué tipo de teatro realiza y cuáles son sus principales influencias?

Campo de Ruinas genera dispositivos enfocados en problemáticas sociales a partir de testimonios, para mostrar los hechos reales al espectador, invitándolo a interactuar con la pieza para completarla; aunque no tenemos un término que defina nuestro trabajo, pensamos que el más cercano sería el de *Teatro testimonial*, donde el testimonio trae al presente los acontecimientos de una experiencia intransferible y los dispositivos buscan ser más que representaciones, un espacio de visibilización y reflexión de temas urgentes en nuestro país. En este sentido retomamos lo explicado por Walter Benjamin respecto a que en este proceso de transmisión, a partir del testimonio, la experiencia se convierte en experiencia del que escucha, el oyente es capaz de recordar lo que no ha vivido, convirtiendo, aun así, en su propia experiencia lo que se le ha transmitido en el relato. Todo el que lee un relato está frente al otro: leer el relato, configurar la identidad desde la experiencia, es pensar, actuar y ser desde la alteridad, desde el *Otro*.

Algunas otras ideas primordiales para nuestro trabajo serían, por ejemplo, lo que menciona Didi Huberman sobre que la transmisión de las anécdotas-testimonios implica una forma de resistencia ante sucesos que requieren del ejercicio de la imaginación para ser enfrentados; retomamos también los textos de Giorgio Agamben sobre el testigo, el testimonio y lo intestimoniabile (“El que no puede testimoniar es el testigo absoluto”).

Dos autores que consideramos fundamentales en la base de nuestra creación son Gerard Wajcman, principalmente su texto “El objeto del siglo”, del que toma su nombre el Colectivo, por el desarrollo que hace sobre el concepto de ruina y la función del arte, y Beatriz Sarlo por la forma en que desarrolla el tema de la memoria al mencionar que recordar es una actividad de restauración de los lazos sociales y comunitarios que se pierden debido a la violencia de estado; los testimonios ponen los acontecimientos en la esfera pública para debatirlos, por lo que la memoria es un bien común.



Además consideramos dentro de nuestras influencias los estudios de la Dra. Ileana Diéguez por estar enfocados ya no en el teatro sino en la teatralidad.

2. ¿Cuáles son las temáticas que aborda en sus puestas en escena?

En general tratamos temas sobre la violencia actual en el país pero estamos centrados específicamente en el tema de la desaparición forzada.

3. ¿Qué espera de los espectadores que asisten a sus montajes?

El objetivo de nuestro trabajo es dar a conocer los casos al público en general para favorecer la reconfiguración de la memoria colectiva, generando un cuestionamiento sobre la violencia que permita evitar la criminalización de los jóvenes, posibilitando la sensibilización y concientización respecto al tema.

4. ¿Considera que el teatro es una vía para modificar la situación sociopolítica actual?

Desde una perspectiva idealista nos gustaría pensar que sí, puesto que nuestro objetivo es generar empatía y que los espectadores se cuestionen su realidad, pensamos que generar un cambio de perspectiva en el individuo, puede generar un cambio en la sociedad, pero resulta ingenuo al observar que estamos rebasados por las problemáticas actuales, por lo que el teatro no es en realidad un vehículo para la transformación.

5. ¿De qué manera ha intervenido su trabajo en la sociedad?

A ciencia cierta no podemos saber si ha habido un impacto en la sociedad a partir de nuestro trabajo ya que es un asunto subjetivo. La única referencia que tenemos al respecto son los comentarios que nos hacen los familiares de los compañeros desaparecidos que ven en nuestro trabajo una forma de apoyo en su lucha y consideran que se genera un cambio en la perspectiva general respecto al tema además de que posibilita el hacerlo visible en otros ámbitos que no son los más cercanos a ellos.

6. ¿Qué opina de la propuesta de Peter Weiss escrita en el punto No. 14 de su texto *Notas para el teatro documento* en relación a la idea de que una obra que no expone soluciones ante la problemática abordada es una obra sin validez?

Es un asunto complicado puesto que el arte se genera a sí mismo, es un “objeto” completo no la pieza de un mecanismo. Como explicamos antes, nuestro objetivo es hacer visible un asunto que en teoría conocemos pero, como señala Wajcman “cuando se ve arte, no está hecho para acordarse. Sino para ver, para volver presente. Incluso lo que no se ve. Sobre todo. Hacer ver en presente lo que no se ve en el presente, pero que está en él. Y arrojar eso

al mundo, en objetos. Arrojárnoslos a los ojos. A veces, a la cara”. El proponer una solución no está en nuestras manos puesto que no la sabemos, pero creemos que el cambio de perspectiva puede permitir generar imaginarios de otra realidad posible.

7. ¿Conoce algún caso en el que el teatro haya provocado una transformación a nivel político?

No podemos afirmar que genere un cambio, pero pensamos en casos de teatro latinoamericano como Enrique Buenaventura, Augusto Boal, El Galpón, Yuyachkani o Mapa Teatro, entre otros, que han incidido en la generación de estos imaginarios a los que nos referimos antes.

8. ¿Qué propondría para modificar la situación política que actualmente se vive en México?

No hay una respuesta concreta pero creemos que hacen falta espacios para compartir información y para su cuestionamiento. En nuestro trabajo apostamos a la generación de preguntas y a la colectivización de la reflexión.

## Anexo 3

### Shaday Larios

Entrevista realizada a la creadora e investigadora escénica Shaday Larios por el investigador de la presente tesis el día 2 de abril del 2018.

1. ¿Qué tipo de teatro realiza y cuáles son sus principales influencias

“Teatro de objetos documentales” (TOD) Influencias: Martin Heidegger, Tadeusz Kantor. Muchos estudios recientes de etnografía, cultura material y sociología crítica. Bruno Latour, Arjun Appadurai, Tim Ingold, etcétera.

2. ¿Cuáles son las temáticas que aborda en sus puestas en escena?

Siempre están relacionadas con la memoria de los objetos y otras formas materiales. De cómo lo inanimado se convierte en fuente de datos, la mayoría de las veces inadvertidos. Los objetos como registros y archivos en potencia.

3. ¿Qué espera de los espectadores que asisten a sus montajes?

Siempre trabajamos para públicos muy reducidos. No sobrepasan los 46 espectadores. Y nosotros solemos estar a no más de dos metros de distancia. Nos interesa el contacto íntimo, cercano, hablar casi al oído. Básicamente, esperamos que se puedan sentir como en la sala de su casa, como en una reunión con amigos en donde se cuentan ciertas cosas y los objetos que co-habitan los espacios, participan de ese diálogo. De un modo más complejo y dependiendo la obra, esperamos que se expanda la mirada de cómo nos relacionamos con los inanimado, cómo lo afectamos y nos dejamos afectar por ello en múltiples niveles sociales.

4. ¿Considera que el teatro es una vía para modificar la situación sociopolítica actual?

No sé si para modificar la situación, pero al menos sí para funcionar como plataforma colectiva en donde lanzar preguntas, visibilizar datos borrados, olvidados, manipulados. Para encauzar espacios simbólicos de duelo o de discusión, de opinión pública. Y quizá en ese provocar, abrir y convocar espacio conjunto, haya ya implícita una manera de modificación, antes que nada en los modos de producción de la propia escena. Y eso sería un acto reflejo de cambio de los modelos de aprendizaje, en donde en lugar de repetir fórmulas, se incita a un *ethos* creativo que impulse al disenso, a construir la opinión y el posicionamiento propios

de acuerdo a las problemáticas del contexto en el que uno está. En este sentido, se puede ser crítico con el pasado y ejercer una autovigilancia de cómo nos relacionamos con el conocimiento heredado. Creo que al flexibilizar y buscar maneras alternas a los modos por los cuales producimos teatro, se instiga ya a hacia otros tipos de conciencia sociopolítica.

5. ¿De qué manera ha intervenido su trabajo en la sociedad?

Nos damos cuenta que hemos encauzado en algunas ocasiones, una especie de “catarsis mnémica” en comunidades distintas a través de los objetos.

Con *La máquina de la soledad* hemos abierto espacios de duelo y otros afectos a través de las cartas, así como hemos dado espacio a trabajadores (as) de correos jubilados para reunirse y recordar todo lo que se movía alrededor de una tecnología casi extinta, a los escribanos públicos les hemos conmemorado y vamos contando sus vidas. Con *El Solar. Agencia de detectives de objetos* el propósito es desvelar “datos ocultos” de manera poética, desde el TOD. Hemos propiciado varios espacios de encuentro con asociaciones de vecinos, oficios extintos, comunidades periféricas y microrelatos materiales en zonas de conflicto. Nos gusta hacer pequeños homenajes a través de lo que hacemos a las pequeñas historias de vida. Revivir afectos inscritos en las ciudades y observar cómo lo íntimo se vuelve político.

6. ¿Qué opina de la propuesta de Peter Weiss escrita en el punto No. 14 de su texto *Notas para el teatro documento* en relación a la idea de que una obra que no expone soluciones ante la problemática abordada es una obra sin validez?

Opino que tiene razón en cierto sentido pero quisiera entenderlo desde otros términos menos fundamentalistas, acaso cuestionando la propia moralidad de las afirmaciones (lo que vale, lo que no vale, lo que debe ser, lo que no debe ser, la idea de formular el ataque hacia “un enemigo”, etc.). Pues en primer lugar, pienso que en el teatro documental o documento, no basta con describir solo hechos o hacer líneas de vida que se puedan consultar en una fuente histórica. Se quiera o no hay siempre de por medio una manipulación de datos, pues éstos pueden constituir un archivo de consulta singularizado que ya es sí mismo es una operación de poder (qué sí, qué no y porqué). Aquí comienza ya la construcción de “la verdad personalizada” y todo teatro documental tiene derecho de validarla bajo sus propios medios poéticos. Creo que más que dar “una solución a un problema” se asiste a la “construcción de una verdad singular” (incluso desde la mentira, desde la ficción) ante un tema que puede tener múltiples verdades. Creo que más que nada el teatro documental cuestiona desde su

gran fondo la idea de “la validez” y “la invalidez” de las cosas, es casi como su convención implícita. Por eso, no creo que tenga que ofrecer ninguna solución para validarse, porque ya en sí mismo es una pregunta sobre la idea de verdad, sobre el propio proceso de construcción de una mirada, de un posicionamiento. Pero sí creo que pasa por una construcción que sobrepasa la literalidad histórica copiada de un libro o de cualquier otro relato oficial establecido.

No somos historiadores que tengamos que verificar datos, somos poetas que construimos a partir de datos recabados u otras estrategias, nuestra propia verdad.

7. ¿Conoce algún caso en el que el teatro haya provocado una transformación a nivel político?

Si pienso lo político en su carácter de acuerdo, de convenio colectivo a favor de la convivencia en común, entonces pienso en procesos de creación que incluyan a una comunidad como co-creadora de un dispositivo de encuentro, o procesos que diseñen tácticas para provocar lo que ya señalaba en la pregunta 4. Son procesos que tienen que ver con una visión más abierta de lo escénico, más apegadas hacia la categoría de lo performativo, y que por lo tanto cambian con cada activación. Para no ir muy lejos, dentro de México, pienso en La Comuna de Rubén Ortiz, en algunas iniciativas de Sara Pinedo en León, Gto., o las prácticas de Aristeo Mora en Guadalajara con “Ciudades Imaginarias” o en los festivales de La Bestia y el Teatro para el Fin del Mundo, que lidera Ángel Hernández, por decir algunos ejemplos. O en Argentina, el último trabajo de Marco Canale, “La velocidad de la luz”.

8. ¿Qué propondría para modificar la situación política que actualmente se vive en México?

Pues me parece muy amplia tu pregunta, es inabarcable. Además no entiendo si te refieres a qué propondría yo desde lo escénico o desde dónde.

Punto y aparte, confío en el poder que tienen los pequeños actos y la revisión de las propias actitudes y acciones, sobre todo la congruencia entre lo que pensamos, decimos y hacemos. En México observo un desfase constante entre lo que decimos y lo que hacemos. Rompemos acuerdos constantemente y eso es ya un habitus. Está normalizado el incumplimiento de la propia palabra y muchas otras actitudes contradictorias entre pensamientos y hechos que nos hacen vivir entre simulacros.

Y esta personalidad se refleja en el tipo de “política” que practican los políticos que nos gobiernan, a la que también estamos habituados.

Opino que los pequeños cambios para mejorar nuestras condiciones de vida, si pienso en una situación política del día a día, asequible, alrededor de mi entorno cotidiano, pueden darse al desarrollar una autocrítica constante en los modos de relacionarnos socialmente, en cualquier círculo que implique un colectivo. En observarme y observar en los demás, cómo opera y porqué la denominada “ceguera moral” o indiferencia hacia la vida de los otros. Creo que al reconocer y al detectar los propios quiebres éticos para reconducirlos hacia otras vías re-constructivas, comienza ya una transformación hacia otros modos de hacer política, otros modos de entender el ejercicio de la política.

## **Anexo 4**

### **Mariana Chávez**

Entrevista realizada a la creadora escénica Mariana Chávez por el investigador de la presente tesis el día 30 de abril del 2018.

#### **1. ¿Qué tipo de teatro realiza y cuáles son sus principales influencias?**

Yo inicié haciendo teatro en la secundaria, después entré al colegio de bachilleres, ahí escribí mi primera obra de teatro histórico, era un evento especial, se llamaba "cienciodramas" me dediqué a estudiar la vida de Galileo Galilei, bueno hasta ahora sé que era teatro histórico, me basé en libros, monografías y lo que encontré en Encarta, en esa época no existía el internet. Al salir de la preparatoria estudié en una de las escuelas de iniciación artística, ahí conocí a uno de los integrantes de la segunda generación de Mascarones, grupo de teatro político y social de los años 60 en México; José Manuel Galván Leguizamo "el topo", ahí tomé mi primera clase sobre el teatro político.

Teatro documento (biodrama, teatro objeto y teatro comunitario), mis principales influencias son el teatro latinoamericano Yuyachkani de Perú, La candelaria de Colombia, Malayerba de Ecuador, Mascarones de México, Inti Barrios (los monólogos de la maquila), Lola Arias y Vivi Tellas de Argentina.

#### **2. ¿Cuáles son las temáticas que aborda en sus puestas en escena?**

Teatro político y social, respectivamente con grupos en situación de vulnerabilidad; identidad de género, feminismo, políticas públicas, acoso sexual y laboral, estéticas del cuerpo a partir de la imagen y la edad, migración, violencia en general, etc.

#### **3. ¿Qué espera de los espectadores que asisten a sus montajes?**

Una reflexión, sororidad, compensar, llevar duelo, denunciar, empatizar.

#### **4. ¿Considera que el teatro es una vía para modificar la situación sociopolítica actual?**

Sí

5. ¿De qué manera ha intervenido su trabajo en la sociedad?

Se han generado debates, cambios a través de la reflexión.

6. ¿Qué opina de la propuesta de Peter Weiss escrita en el punto No. 14 de su texto *Notas para el teatro documento* en relación a la idea de que una obra que no expone soluciones ante la problemática abordada es una obra sin validez?

Considero que el teatro con cualquier temática es político, aunque se hable de amor, de alguna manera expone y provoca solo que en diferente medida, depende del público y del entorno social.

7. ¿Conoce algún caso en el que el teatro haya provocado una transformación a nivel político?

En el movimiento estudiantil de 1968 se realizaban actos teatrales políticos, se llamaba así "teatro político" el cual buscaba debatir en la población temas actuales, desde esa época se realizaron escenificaciones de juicios políticos, los cuales siguen vigentes y han politizado a la población. También existe el caso de la Muestra Nacional de Teatro en 2017 donde el 90% de los trabajos tenían contenido sobre equidad e identidad de género, esto no es casualidad, es decir, los temas son urgentes que permean en la política, en la CDMX ya se pueden hacer cambios en el nombre de una persona Trans, o los casamientos entre personas del mismo sexo. Son procesos lentos y provocados a través no solo del teatro, sino de las artes en general.

8. ¿Qué propondría para modificar la situación política que actualmente se vive en México?

Me gusta lo que está pasando actualmente en el teatro mexicano, existe una especie de moda por el teatro documento (documental, biodrama, teatro de objetos) es una necesidad que nace de la resistencia, es una respuesta a un síntoma. Me parece que es una propuesta que no utiliza la violencia y que está demostrado que es efectiva.



**El teatro documento mexicano en la actualidad:  
influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas  
de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al Sol.  
(Resumen)**

La presente investigación surge de la necesidad de analizar estrategias dramáticas y escénicas relacionadas con el teatro documento, cuya intención consiste en denunciar, criticar y/o visibilizar distintas formas de abuso que operan sobre la sociedad y que generalmente son consecuencias de decisiones tomadas por diversos representantes del Estado.

Las actuales condiciones sociales, políticas y culturales, los distintos tipos de abuso de poder, las marcadas desigualdades económicas, la desmemoria histórica, el alto nivel de violencia, las múltiples estrategias que se utilizan para suministrar a la sociedad de medios (de ínfima calidad discursiva) con la intención de mantenerla enajenada y en un alto nivel de ignorancia, la obstinación por enriquecerse a costa de lo que sea y de apropiarse de territorios mediante estrategias abyectas que ultrajan incluso el valor de la vida, son solo algunas de las tácticas que laceran el tejido social. En este sentido el teatro documento se asume como un medio que busca analizar esos modos de operar, a fin de articular vías que impulsen como primer objetivo un mayor nivel de concienciación social, que a su vez pueda derivar en transformaciones sociales evidentes y verificables.

Por lo tanto con la intención de ejercer algún tipo de resistencia frente a la perenne atrocidad con la que se nos gobierna revisaremos algunas propuestas dramáticas y escénicas (así como los postulados teóricos a partir de las que estas se articulan) que han alzado la voz frente al constante atropello. A través de esta dinámica se buscarán identificar posibles medios que ayuden a modificar nuestras actuales condiciones de vida. Para lograr tal objetivo se realizará un análisis pormenorizado que incluya las principales creaciones de teatro documento tanto textuales como escénicas surgidas en México desde 1968, (fecha en la que se escribe *Pueblo Rechazado* de Vicente Leñero, primera obra de teatro documento mexicano que se convertirá en el punto de partida de una tradición que continúa vigente) hasta la actualidad; así como las bases teóricas en que estas se sustentan. Por lo tanto se ha dividido la presente investigación en tres ejes temáticos.

1. En la primera parte se explican las bases teóricas que han impulsado la creación del teatro documento alemán. Dichos fundamentos los encontramos en las propuestas teóricas de Piscator divulgadas en su obra *El Teatro Político*, publicado en 1929; así como en los textos de Bertolt Brecht; quien expone sus presupuestos teóricos en *Escritos sobre el teatro*, realizados entre 1933 y 1947 y *El pequeño organon para el teatro*, publicado en 1948. En este sentido también resulta fundamental el libro *Escritos políticos* de Peter Weiss, publicado en 1976. La revisión de esta obra es esencial ya que en su interior se encuentra un texto denominado *Notas sobre el teatro documento* que podríamos considerar preceptiva del teatro documento alemán.

En esta primera sección también expongo las condiciones sociopolíticas que desencadenaron el florecimiento de un teatro de denuncia (a partir de los años 60) en el continente americano (donde la reapropiación de los postulados alemanes se hizo presente); para más adelante centrar la atención en los textos seminales de teatro documento mexicano escritos por Vicente Leñero; los cuales a su vez sirvieron como detonantes para que una serie de dramaturgos mexicanos se sumaran a esta particular forma de articular propuestas dramáticas.

2. En consecuencia, la segunda parte corresponde a la elaboración de un recorrido en torno a algunos dramaturgos fundamentales de teatro documento mexicano; así como a una selección de sus textos. Esto con la intención de analizar las formas en las que estos creadores se reapropiaron de las teorías alemanas para escribir textos relacionados con el contexto mexicano. En este apartado también me parece fundamental revisar los diversos métodos para trabajar e incorporar los documentos; así como la recepción de las obras y la repercusión social que estas tuvieron en sus contextos de acogida.
3. La tercera parte se dedica a revisar propuestas escénicas de teatro documento posdramático; a fin de conocer sus métodos, temáticas y posturas en torno a las múltiples maneras de trabajar con el material documental. En este apartado se revisan compañías y creadores que comenzaron a trabajar durante la primera década del siglo XXI y continúan vigentes realizando propuestas escénicas totalmente pertinentes. Dichos trabajos se caracterizan por ser obras que surgen en un periodo en el que se plantea (desde los campos de la teoría y la práctica escénica) un agotamiento de la

puesta en escena, al tiempo que se proponen nuevas teatralidades donde el concepto de lo liminal y lo expandido operan como mecanismos que inciden en los procesos creativos.

Lo anterior nos demuestra que en el teatro documento siempre ha existido una necesidad de criticar y visibilizar situaciones de desigualdad que afectan el bienestar común; con la intención de erradicarlas o transformarlas. Por lo tanto a través de una serie de estrategias se articulan formas alternativas para vincularse con la “realidad”; ya que como se ha comentado los medios de comunicación generalmente responden a los intereses de las altas cúpulas y como consecuencia se encargan de producir engaños, pues lejos de advertir a las clases explotadas sobre las injusticias a las que están expuestas, les ofrecen ficciones, que propician su ceguera.

A través de esta investigación se busca dar visibilidad y memoria a una serie de propuestas escénicas (realizadas desde una constante búsqueda por mejorar los escenarios) con la finalidad de ampliar nuestros campos de posibilidades al momento de construir otro tipo de relaciones, miradas y “realidades”.

**Mexican current documentary theater:  
German influences, drama strategies and staging proposals  
from Vicente Leñero to Lagartijas Tiradas al Sol  
(Summary)**

This research came up from the necessity to analyse on-stage and drama strategies related to Documentary Theatre, which intends to expose, criticize and/or visualize the many different ways of abuse happening within a society, and which mainly come as a consequence of decisions made by the State representatives.

Current social, political and cultural conditions, the different kinds of power abuse, substantial economical inequalities, historical oblivion, the higher levels of violence, the multiple strategies used to provide media (which portray the worst discourse quality) with the intend to keep the society divested and inside a high level of ignorance rates, the obstinacy to become rich – no matter the means – and to hijack territories through heinous strategies that even outrage the value of life, are just some of the tactics that lacerate the social fabric. In this matter, Document Theatre is assumed a way of analysis for such means, aiming to build ways to impulse, as a first goal, a higher level of social - issue awareness which, at the same time, could be able to lead to evident, verifiable social transformations.

Therefore, by intending to resist the consistent atrocities which rule us, we will review some drama and on-stage proposals (as well as the theory principles from where those are built) that have raised the voice before such consistent outrages. These dynamics mean the sought to identify the possible means that would help modify our current life conditions. In order to achieve this, there will be a detailed analysis that includes the main creations in regards to Document Theatre, both in text and on stage, that have come up in Mexico since 1968 (in this year, it was written *Rejected People* [*Pueblo Rechazado*] by Vicente Leñero. This was the first Mexican Documentary Theatre play, which would become the starting point of an uninterrupted tradition up to current days); as well as the presentation of theory basis where such is founded. Hence, this research is divided in three thematic objectives.

1. On the first part, there will be explained the theoretical basis that have fostered the creation of German Documentary Theatre. Such foundation comes from theoretical proposals by Piscator, published in his 1929 piece *The Political Theatre*, as well as

Bertolt Brecht's texts, whose theoretical presumptions are explained on *The Development of an Aesthetic*, written between 1933 and 1947, and *A Short Organon for Theatre*, published in 1948. The book *Aesthetics of the Resistance* by Peter Weiss, (1976), also results fundamental. This specific writing revision is essential, since in there it comes a text named *Notes on Document Theatre*, which we can consider as a precedent for German Document Theatre. In this first section, I will also present social and political conditions that fostered the exposure theatre (since 1960's) in the American continent – where German principles re - appropriation became real. Further on, I will focus on Mexican Documentary Theatre written by Vicente Leñero; as a consequence, such works became starters for more Mexican playwrights to add up to this very particular way to integrate drama proposals.

2. In continuity with the first part, the second one corresponds to the study about some essential Mexican Documentary Theatre playwrights; as well as a selection of their texts. By going over this, I intend to analyse the ways these creators re-appropriated themselves the German theories to write about Mexican contexts. In this part, I find essential to review the different methods to integrate and work on the documents, same as how the plays are perceived and the social repercussion at the moment they were developed inside their contexts.
3. The third part is focused on the review of on-stage proposals within post – dramatic Documentary Theatre as to know about their methods, themes and positions in relation to the many diverse ways to work with documentary material. At this stage, I will go over theatre companies and creators who started working during the first decade in the XXI Century that are still standing, by performing very pertinent proposals. Such works' particularity is that they came up in a period where there is stated (from the theory and practice views) some tiredness in regards to staging itself, and yet new theatricalities are proposed in such a way that the liminal and the expanded operate as mechanisms that come into play with creative processes.

All arguments mentioned above show us that, for Documentary Theatre, there has always existed a necessity to criticize and visualize inequalities that affect common welfare, so there comes implicit an intend to eradicate or transform them. As a consequence, alternative ways

can be integrated through a series of strategies so as to get involved with “reality”; since – as mentioned before – mass media usually respond to high elite interests and the consequences come as deceiving, knowing that far from creating awareness on exploited classes about the injustice they are exposed to, they offer fiction that reinforce “social blindness”.

Through this research, there is a sought to provide visibility and memory for on-stage proposals (performed from the solid intention to improve stage work itself), aiming to extend our possibilities at the moment of building different kinds of relationships, views and “realities”.